Susan Bassnett

# Reflexiones sobre traducción

Coordinadora de la traducción Martha Celis

T de traducción

BONILLA ARTIGAS EDITORES

4

# Reflexiones sobre traducción

# T
## de traducción

Desde hace algunas décadas se ha intensificado y enriquecido la reflexión en torno al traductor y su trabajo superando la idea histórica de que el texto traducido era *copia fiel* del original.

Mediante esta colección ofrecemos a los investigadores y estudiosos un espacio en español que se suma a dicha discusión en tres grandes vertientes: el quehacer del traductor hoy en día, la historia de la traducción y de sus concepciones y textos traductológicos importantes escritos en otras lenguas.

Susan Bassnett

# Reflexiones sobre traducción

Coordinadora de la traducción Martha Celis

BONILLA
ARTIGAS
EDITORES

Esta publicación fue realizada con el estímulo del Programa de Apoyo a la Traducción (PROTRAD), dependiente de instituciones culturales mexicanas.

Bassnett, Susan

Reflexiones sobre traducción / Susan Bassnett ; traducción Martha Celis .
México: Bonilla Artigas Editores, 2017.
248 pp. ; 15 x 23 cm.
(Colección T de traducción ; No. 4)
ISBN 978-607-8450-99-2 (Bonilla Artigas Editores)

1. I. Celis, Martha, tr. II. t.

LC P306.2
DEWEY 410

Primera edición: agosto 2017

© 2017, Bonilla Artigas editores S. A. de C. V.
Hermenegildo Galeana # 111
Col. Barrio del Niño Jesús, C. P 14080
Ciudad de México
www.libreriabonilla.com.mx

ISBN: 978-607-8450-99-2 (Bonilla Artigas Editores)

Coordinación editorial: Bonilla Artigas Editores
Diseño de portada y formación de interiores: Teresita Rodríguez Love
Mariana Guerrero del Cueto

Impreso y hecho en México

# Contenido


Agradecimientos ..... 9

Introducción ..... 11

Lengua e identidad ..... 21

Pecado original ..... 35

Teoría y práctica: el viejo dilema ..... 40

Traducciones peligrosas ..... 45

¿Qué tan moderna debe ser una traducción? ..... 50

Ansiedad de estatus ..... 55

Bajo la influencia ..... 60

Punto de referencia ..... 65

¿Traducción o adaptación? ..... 71

Traducir el estilo ..... 76

Contar cuentos ..... 86

Orgullo y prejuicios ..... 92

Dando vuelta a la página ..... 97

Poesía en movimiento ..... 102

Peores traducciones, imposible ..... 107

Lenguas vivas ..... 111

Todo en la mente ..... 116

Más que palabras ..... 121

¿Pero cómo me llamaste? ..... 126

Perdidos en la traducción ..... 131
Gran rima y razón ..... 136
Oficio de mujer ..... 142
Teatro para hoy ..... 147
Entre líneas ..... 152
Jugar con palabras ..... 157
Los placeres de la relectura ..... 162
En el caso ..... 167
Ganado en la traducción ..... 173
Niveles de significado ..... 178
El valor de comparar traducciones ..... 184
El momento de la diversión ..... 190
Traductores haciendo las noticias ..... 195
¿Qué dijo exactamente Saddam? ..... 199
El poder en la lengua de uno ..... 206
¿Qué hay en un nombre? ..... 211
Alimento para la mente ..... 216
Asuntos de familia ..... 221
Repensar la teoría y la práctica ..... 226
El poder de la poesía ..... 231
Bibliografía seleccionada ..... 239

# Agradecimientos

Este libro nunca hubiera visto la luz sin el amable consentimiento de los editores de *The ITI Bulletin* y *The Linguist*. Les agradezco por una labor editorial a mi trabajo que ha sido sensible, inteligente y, sobre todo, cooperativa durante tantos años.

Muchas personas han contribuido a la creación de este libro de distintas maneras, y han tenido ideas brillantes que luego se convirtieron en artículos. En especial quiero agradecer a Ana Raquel, Claire, Cristina, Esperança, Svetlana, Xavier e Yvonne por ciertas conversaciones inolvidables que me condujeron por nuevas sendas. Geoffrey Moorhouse, mi difunto y bienamado compañero, colaboró durante el camino con comentarios pertinentes y concisos.

En particular quisiera agradecer a Caroline Parker, cuyas habilidades van mucho más allá que las de dar formato y otras de experiencia secretarial, y que ha sido una crítica perspicaz, además de una buena amiga.

# Introducción

Las palabras con que inicia la novela de L.P. Hartley, *The Go-Between*, han llegado a ser una de las frases más citadas en inglés: "El pasado es una tierra extranjera; ahí las cosas se hacen de otra manera". Cuando reflexiono sobre dónde se encontraba el estudio de la traducción en la década de los años setenta, cuando comenzaba a escribir mi primer libro, me viene esa cita a la memoria, porque las cosas de verdad eran muy distintas en aquellos tiempos. No sólo no se percibía a la traducción como algo digno de estudios a nivel universitario, sino que las actitudes hacia la traducción ubicaban la obra original muy por encima de lo que se veía como una simple copia. Los traductores, mal pagados y vistos con demasiada frecuencia como escritores mediocres que saben otro idioma, no eran tomados en serio. Nada importa que millones de lectores pudieran leer obras en griego antiguo, ruso, español, árabe e innumerables lenguas más, gracias a la habilidad de los traductores; la traducción era una actividad inferior, no algo de lo que se pudiera presumir. De hecho, en el mundo universitario, a los académicos jóvenes se les aconsejaba no incluir sus traducciones en la lista de sus publicaciones serias. Las oportunidades de ascenso laboral no se incrementarían gracias a una lista de traducciones, sin importar qué tan exitosas hubiesen sido.

Veo que soy culpable del mismo prejuicio cuando reflexiono en que, en el párrafo que abre esta introducción, hablé sobre mi *primer* libro, siendo que de hecho fue el segundo; el primero había sido una traducción de un libro sobre ciudades en el Renacimiento escrito por el distinguido historiador de arte Giulio Carlo Argan. Éste fue, sin embargo, el primer libro que escribí que llegó a un gran número de lectores, mi primera monografía. Su título era muy simple: *Translation Studies* [*Estudios de traducción*].

El libro se publicó en una colección editada por el distinguido académico shakespeareano Terence Hawkes. Su colección, New Accents, era un intento osado de hacer que parte de las nuevas ideas sobre estudios literarios, cuya importancia había crecido durante la década de los años setenta, fuera accesible para los estudiantes alrededor del mundo. Los títulos incluían obras sobre estructuralismo y semiótica, teoría de la recepción, estudios sobre los medios de comunicación, teoría feminista, deconstrucción, poscolonialismo, nuevo historicismo; sólo algunas de las muchas tendencias que estaban arrasando con los cánones académicos. La colección era emocionante y desafiante, y aunque fue condenada de populista por algunos estudiosos, tuvo, sin embargo, un éxito enorme con los lectores para los que fue pensada desde un principio: los estudiantes.

Me acerqué a Terry Hawkes con una propuesta para un libro sobre traducción, y aunque al principio no estaba muy convencido, me concedió el beneficio de la duda y aceptó. *Translation Studies* se publicó en 1980, su segunda edición llegó una década más tarde, en 1991, con una tercera edición en 2002. Para el 2010 el número de ejemplares vendidos era más alto que nunca. Era obvio que algo había pasado en los últimos treinta años que modificó el grado de interés en la traducción.

Lo que ocurrió fue una serie de grandes cambios físicos e intelectuales. En cuanto a los primeros, es innegable que millones de personas se desplazan alrededor del mundo ahora más que durante los años setenta. El final de la Guerra Fría y los cambios en la política exterior de China trajeron como consecuencia que millones de personas para quienes antes no era posible viajar ahora comenzaban a poder trasladarse más libremente. Los cambios económicos, la creciente globalización, los desarrollos en las comunicaciones masivas; todo ello había contribuido a la apertura de las fronteras, al igual que otro tipo de presiones: hambrunas, años de guerras, opresión política y pobreza alrededor del mundo, todo lo cual había orillado a las personas a buscar nuevas vidas lejos de su tierra natal. Y cuando las personas se desplazan, llevan con ellos sus lenguas y sus expectativas culturales, relacionándo-

se inevitablemente con otras lenguas y otras culturas, en resumen, traduciendo para sí mismos y a la vez siendo traducidos.

Los cambios reflejan intelectualmente esta creciente movilidad, y reflejan también una manera de repensar las fronteras entre disciplinas en el mundo académico. Los estudios de traducción son considerados una disciplina seria en la actualidad, con una proliferación de programas universitarios a nivel licenciatura y posgrado, revistas académicas, conferencias y colecciones de libros; sin embargo, cuando escribí mi libro, el término en sí era escasamente conocido. Escogí el título de *Translation Studies* con plena conciencia de que la mayoría de los lectores no entenderían lo que podría querer decir el título, dado que la disciplina apenas existía. Es cierto, había programas de formación de traductores en muchos países, pero el término "estudios de traducción" recién había sido acuñado por un pequeño grupo de investigadores-traductores que estaban buscando elevar el perfil de la traducción en general. Por una feliz coincidencia, me había unido a ese pequeño grupo después de una reunión en 1975, en lo que se recuerda como un congreso seminal en Lovaina en 1976, el grupo conformado por James Holmes, Itamar Even-Zohar, Josè Lambert, Gideon Toury, Raymond van den Broek y André Lefevere elaboraron una especie de manifiesto de lo que esperaban sería un nuevo campo de estudio. Dicho campo reuniría investigaciones de distintas disciplinas y tendería un puente entre la práctica de la traducción y la historia y las teorías de traducción, y al hacerlo se elevaría el estatus de la traducción. Even-Zohar señaló que cualquier estudio de la historia de la literatura tiene que ser también un estudio de la historia de la traducción, ya que mediante la traducción se introducen nuevas ideas, nuevas formas y nuevos conceptos. Sostenía también que el número de traducciones que se producen en determinado momento varía de acuerdo al estado de desarrollo en el que se encuentra una cultura; así, entretanto las culturas en transición buscan consolidarse, tienden a traducir más textos, mientras que aquellas que se ven a sí mismas como autosuficientes tienden a traducir menos. El auge actual de traducciones en China es un buen ejemplo del primer caso, mientras que la escasez de traducciones al inglés refleja el dominio global de dicha

lengua y el sentido de superioridad que desafortunadamente lleva consigo dicho dominio.

André Lefevere recibió el encargo de delinear en qué podría consistir un campo denominado *Estudios de traducción*, y en la subsecuente publicación de artículos reunidos a partir del coloquio de Lovaina propuso que dicho nombre podría ser adoptado por la disciplina que se ocupa de "los problemas que surgen de la producción y descripción de las traducciones" (Lefevere, 1978). Esto significa que, dentro del campo, tanto el proceso por el que nace una traducción como lo que el traductor le hace a un texto son un objeto de estudio tan válido como lo es la suerte del texto una vez que llega a otro idioma y a otra literatura. Lefevere se esforzó para mostrar que la teoría y la práctica deben estar unidas de manera indisoluble y que deben ser mutuamente benéficas. Fue con estas ideas en mente que escribí *Translation Studies* como una suerte de introducción a lo que todos nosotros esperábamos fuera un nuevo campo interdisciplinario.

El desarrollo de la disciplina no se debió solamente a ese pequeño grupo que se reunió en Bélgica en los años setenta. Hay otros importantes centros de investigación sobre la traducción, unos más estrechamente vinculados a la lingüística, otros a la interpretación. En la actualidad la disciplina se encuentra firmemente establecida, y hay un creciente número de obras que están surgiendo en China, África y la India, así como de Europa y las Américas. Al reflexionar sobre lo que ha sucedido en este campo durante los últimos treinta años desde la primera aparición de *Translation Studies*, y viendo dónde se encuentra la disciplina hoy en día, parecería que aquella falta de reconocimiento que sufría la traducción en los años setenta sucedió en otro país.

## Revalorar al traductor

Los programas académicos sobre traducción llevan a los estudiantes a examinar en qué formas han cambiado las ideas sobre la traducción al paso del tiempo, a estudiar teorías de equivalencia y problemas de transferencia interlingüística, a investigar sobre

ideas de intraducibilidad y teorías de significado, a trabajar con enormes corpus lingüísticos, a realizar investigaciones sobre casos de estudio específicos, investigando sobre géneros literarios, rasgos estilísticos, patrones léxicos y sintácticos. El énfasis de los programas en los diferentes lugares varía, y hay un amplio número de enfoques, unos más teóricos e históricos, otros de orientación más práctica dirigidos a la formación de traductores. Ha habido también un mayor acercamiento entre la formación de traductores y la formación de intérpretes, lo cual es importante y oportuno.

Sin embargo, lo que ha sido menos explorado es, en primer lugar, el impulso que conduce hacia la traducción, ya que fuera de factores comerciales que son evidentes, es claro que una gran cantidad de escritores distinguidos ha decidido también traducir obras escritas por otros autores, y queda claro también que la traducción es una profesión que para algunas personas es similar a una vocación. Aun así, sigue siendo una profesión curiosamente marginalizada en algunos países, singularmente en el mundo angloparlante, donde sólo un pequeño porcentaje de los libros publicados cada año son traducciones; una profesión que no es bien remunerada ni recibe el debido reconocimiento, a pesar de su evidente importancia en un mundo que concede un valor tan alto a la comunicación al instante.

El escritor italiano Umberto Eco está fascinado por la traducción, no sólo porque él mismo es traductor, sino también porque puede darse cuenta de lo que le ocurre a sus propias obras cuando alguien más las traduce. Ha llegado incluso a afirmar que cree que cualquiera que estudie traducción debería de tener la experiencia de traducir y ser traducido a fin de comprender con mayor claridad la complejidad que involucra dicho proceso. Eco es afortunado de poder hablar con sus traductores y de poder entender lo que están intentando hacer con su obra, y está consciente también de que la traducción conlleva mucho más que lo puramente lingüístico. En su ensayo "Translating and being translated" [Traducir y ser traducido], Eco sostiene que los traductores deben de tener en consideración reglas que son principalmente culturales, y pone como ejemplo la simple frase "donnez-moi un café", "give me a coffee" [deme un café] y "mi dia un caffe". Estas tres oraciones son equi-

valentes lingüísticamente y todas ofrecen la misma proposición, pero no son equivalentes culturalmente: "Al ser expresadas en distintos países, producen efectos distintos y son utilizadas para referirse a hábitos distintos. Dan origen a historias distintas" (Eco, 2001: 18).

No entra en detalle acerca de cuáles podrían ser esas historias distintas, pero se refiere a las prácticas tan distintas de beber café en las tres culturas. Puede que haya tenido en cuenta los diferentes niveles de amabilidad en las tres oraciones, ya que mientras que en las lenguas romances es aceptable emplear un imperativo, en inglés británico al pedir un café se debe acompañar la frase de un *please* [por favor] o podría ser motivo de ofensa. El punto que trata de mostrar Eco es significativo: los traductores necesitan estar conscientes de los matices regidos por cuestiones culturales que subyacen en los textos. Lo que hace la traducción es enfocar la atención en la diferencia, ya que la tarea del traductor es negociar esa diferencia, encontrar formas de evitar la homogeneización y al mismo tiempo asegurarse de que esa diferencia no provoque malos entendidos. Es una tarea extremadamente difícil; de ahí que sea apropiado el uso frecuente de una metáfora bélica, para describir la traducción como una tierra de nadie. Por lo general, pensamos que la tierra de nadie es una franja de terreno entre dos ejércitos que están en guerra, con frecuencia cubierto de minas para que cualquiera que intente cruzar por ese espacio se encuentre en gran peligro. El traductor, dando pasos cuidadosos en medio del campo minado, está pendiente de los francotiradores que vigilan desde ambas trincheras, así como está pendiente de no enredarse en el alambre de púas.

Se puede afirmar que los traductores no sólo tienen que traducir las palabras en una página sino el contexto ausente en el cual aparecen dichas palabras, el texto detrás del texto, por decir, si es que han de evitar los riesgos de la literalidad para crear algo digno de ser leído. Es éste el gran dilema del traductor: si pugna por ser respetuoso del original, ¿qué tanto espacio tiene para las variantes textuales? ¿Le es lícito al traductor modificar el texto, añadirle o restarle? ¿O es que el traductor tiene, para con el autor del texto original, la obligación de tratar de trasladar la obra del autor a la lengua meta en todo cuanto sea posible?

Esto se ha discutido en incontables ocasiones a través de los siglos, y al mismo tiempo es altamente relevante y absolutamente redundante, ya que simplemente no es posible trasladar cualquier texto escrito en una lengua y pasarlo a otra sin modificarlo; lo que sigue estando sujeto a debate es el grado de esas modificaciones. Algunos traductores declaran su intención de ser completamente fieles al original mientras que otros anuncian que se sienten con derecho de tomarse las libertades que sean necesarias para producir un buen resultado. Algunos traductores dan prioridad al autor original, otros ponen en primer lugar a sus lectores. Es posible que leer en estos tiempos la declaración de Antoine Houdar de la Motte en el prólogo a su traducción de *La Iliada* al francés en 1714 nos provoque una sonrisa; afirma que ha conservado "las partes de la *Iliada* que me pareció que valían la pena", mientras que cambió todo aquello que le pareciera desagradable. Esa sonrisa se convierte en asombro cuando nos enteramos de que recortó la mitad del poema, aceleró la trama, inventó material nuevo y transformó el comportamiento de los personajes para que estuviera de acuerdo con las normas sociales de su propia época:

> No privé a los héroes de su orgullo injustificado, que en ocasiones podría parecernos "grandeza", pero los privé de la avaricia, la avidez y la codicia con la que se rebajaban al saqueo, ya que dichas faltas los hubieran hecho quedar mal a nuestros ojos (De la Motte, en Lefevere, 1992: 30).

Sin embargo, De la Motte estaba siendo fiel al gusto y las normas de su tiempo. En Londres, Shakespeare fue reconstruido para un público que no deseaba lidiar con lo bárbaro de su obra (por ejemplo, el trágico final del *Rey Lear* se suavizó con la recuperación de Cordelia) y Voltaire apuntó que Homero necesitaba ser suavizado y embellecido por sus traductores, dado que un escritor siempre escribe para su propio tiempo y no para el pasado.

Charles Tomlinson afirma que las grandes traducciones son tan escasas e imponentes como los grandes poemas. Señala que un buen traductor, o se haya "'trasfundido' por el alma de su original o no llega a ningún lado". Un gran traductor puede provocar una metamorfosis, puede transformar una obra de otro tiempo y

otro espacio en una obra dinámica y vibrante para su propia época, puede "transformar las energías de las civilizaciones pasadas" (Tomlinson, 1982). El concepto de metamorfosis es de vital importancia, porque, como ha señalado Walter Benjamin, el traductor puede hacer más que transformar energías pasadas, el traductor de hecho puede resucitar una obra muerta, puede efectuar una metempsicosis, en la que el alma del original asume otra forma en otra lengua. Podemos preguntarnos qué tipo de transformación estaba efectuando De la Motte cuando recortó a Homero y le dio nueva forma para los lectores franceses del siglo XVIII. Desde un punto de vista estaba traicionando a Homero por vías del reduccionismo, pero visto desde otra perspectiva, estaba entregando su propia versión de Homero a sus contemporáneos.

Lo que hace que la traducción sea diferente de otras formas de escritura es que siempre hay involucrado un proceso de lectura anterior a la escritura en sí. El traductor tiene que familiarizarse con el texto, tiene que leerlo y releerlo, tratando de entender sus complejidades, ya que sólo entonces podrá comenzar la tarea de traducción. Algunos traductores se obsesionaron con su trabajo, como la anciana Reina Isabel I, que garabateaba su traducción de Boecio de manera compulsiva al tiempo que su salud y su espíritu decaían; otros vuelven una y otra vez al mismo escritor, como el poeta irlandés Michael Longley quien ha reconocido que durante cincuenta años ha sido perseguido por Homero; empleó la traducción de un pasaje de *La Iliada* como el medio para escribir "Ceasefire", su maravilloso poema sobre el cese al fuego en Irlanda del Norte.

La escritora de policiales Dorothy Sayers decidió, a la mitad de su vida, traducir *La Divina Comedia* de Dante. Su biógrafa, Janet Hitchman, describe su pasión por Dante como "su último gran romance", aduciendo que Sayers amó a Dante tanto como a otras personas de carne y hueso (Hitchman, 1975: 185). En un ensayo sobre mi propio trabajo de traducción, en el libro que co-editamos Peter Bush y yo, *The Translator as Writer*, yo misma utilicé el lenguaje de la relación amorosa para describir la relación que tenía con ciertos escritores, en especial con Luigi Pirandello, en los años ochenta, y luego con la poeta argentina Alejandra Pizarnik, en los noventa. La relación amorosa entre el traductor y el autor original

puede durar toda una vida o, como en mi caso, puede durar unos cuantos años para luego desaparecer, pero de la intensidad de dicha relación pueden surgir en ocasiones traducciones inspiradas. Ezra Pound, uno de los más grandes traductores, que trabajó con muchas lenguas antiguas y modernas, estaba más que consciente de las limitaciones de la traducción y, sin embargo, luchó por sobreponerse a lo que él veía como obstáculos insuperables.

Pound identificó tres tipos de componentes poéticos: *melopoeia*, que se refiere a las propiedades musicales de las palabras; *phanopoeia*, o el moldeado de imágenes en la imaginación visual; y *logopoeia*, "la danza del intelecto entre las palabras". De estos, Pound sostiene que la melopoeia ocasionalmente puede ser apreciada por un extranjero que tenga una sensibilidad particular al sonido, pero que es prácticamente imposible transferir esta cualidad de una lengua a otra. La logopoeia no puede ser traducida en absoluto, aunque podría ser posible encontrar un modo de parafrasearla, pero la phanopoeia puede "ser traducida casi, o completamente, intacta" (Pound, 1954: 25). Esta visión de la poesía y de la traducción refleja la insistencia de Pound en la importancia de la imagen, pero, a fin de cuentas, su valoración sobre lo que puede o no ser traducible es precisa. Los patrones de sonido de una lengua no pueden ser traducidos, como tampoco pueden serlo los juegos de palabras complejos, mientras que la imaginería tiene oportunidad de sobrevivir a la transición de una lengua a otra. Pound estaba escribiendo sobre aspectos estrictamente poéticos; hubiera reconocido sin problema la imposibilidad de tratar de traducir elementos imbricados en la cultura, lo cual nos lleva de vuelta a la decisión tomada por De la Motte de retirar lo que para él eran digresiones acerca de las armaduras y los detalles anatómicos de las heridas. De la Motte estaba llevando a Homero a los salones parisinos, mientras que la épica de Homero fue concebida en una época en que los hechos heroicos en el campo de batalla, la calidad de las armas y la habilidad de soportar el dolor determinaban no sólo el estatus de un guerrero durante su vida, sino también su reputación después de su muerte.

Los ensayos que se reúnen en este libro son reflexiones sobre aspectos de la traducción que han sido publicados durante un periodo de diez años, en especial en *The ITI Bulletin*, la revista del Ins-

tituto de Traducción e Interpretación y, en algunos casos, en *The Linguist*. Han sido escritos para lectores interesados en aspectos de la traducción, entre ellos traductores e intérpretes profesionales, académicos, estudiantes y para cualquiera que tenga interés en el movimiento de los idiomas más allá de las fronteras.

Estos ensayos nunca pretendieron ser una contribución a la academia, sino un medio de ofrecer ciertas perspectivas de diversos aspectos de la traducción que seguían llamándome la atención. Los temas incluyen traducción de distintos géneros literarios, en particular de poesía, traducción de noticias y medios de comunicación, problemas lingüísticos y aspectos de la traducción cultural. Hay ensayos sobre la traducción del humor, sobre el lenguaje de los parentescos, sobre gestualidad, sobre chistes, incluso un ensayo sobre lo que pasa cuando alguna traducción no podría ser peor. Los lectores me han animado con su retroalimentación durante los años en que he escrito estos ensayos, y he disfrutado enormemente al desarrollar los distintos temas.

Fue también un reto el escribir de manera accesible para todos los lectores, no sólo para aquellos que se encuentran en un ambiente universitario. La traducción juega un papel enorme en el mundo de hoy, y la mayoría de quienes están dedicados a traducir no pertenecen a la academia. Al final de este libro hay una bibliografía que ofrece sugerencias de lectura a futuro, de modo que cualquiera que quiera profundizar en algunas de estas ideas pueda tener ayuda para hacerlo. Sin embargo, mi esperanza es que estos ensayos sean leídos primordialmente como aquello que desde un principio quisieron ser: las reflexiones de una mujer sobre lo que significa estar dedicada a la traducción.

Susan Bassnett

Traducción de Martha Celis Mendoza

# Lengua e identidad

Quizá la mejor manera de abordar el tema de la lengua y la identidad sea comenzar con uno mismo, con las problemáticas de la identidad propia, y es precisamente la estrategia que han seguido algunos, como el gran crítico George Steiner. Al escribir sobre sí mismo y su trasfondo multilingüe, Steiner nos cuenta que para él no hubo una primera lengua, o una lengua materna que tuviera primacía sobre las demás lenguas adquiridas en la niñez. En *After Babel*, [*Después de Babel*], escribió: "Hasta donde sé, tengo el mismo nivel en inglés, francés y alemán" (Steiner, 1975: 120). Según él, las pruebas a las que ha sido sometido para examinar su dominio en estas tres lenguas no muestran que haya diferencias significativas ni en la fluidez ni en la precisión. Tiene tres lenguas maternas: el inglés, el francés y el alemán, que han tenido una influencia equitativa en su vida, siendo acompañados muy de cerca por el yiddish austriaco, el checo y el hebreo de su familia.

Historias como la de Steiner podemos encontrar en muchas partes del mundo, en donde los niños crecen hablando varias lenguas aparentemente con la misma facilidad. En efecto, mientras más crece la influencia global del inglés, cada vez más personas están volviéndose bilingües o multilingües. Pero lo que es interesante en el caso de Steiner es que, basándose en su propia experiencia, les plantea algunas cuestiones fundamentales a sus lectores: ¿la mentalidad de un políglota opera de manera diferente a la de una persona monolingüe?, ¿todas las lenguas que domina se encuentran realmente en el mismo nivel, o están de alguna manera estratificadas?, y si lo están, ¿la lengua del estrato más inferior está de alguna forma más profundamente enraizada en el cuerpo? Y así,

planteamiento tras planteamiento, culmina con la pregunta más profunda de todas:

> ¿En qué lengua me hallo, *am I, suis-je, bin Ich,*
> cuando me encuentro en lo más íntimo de mi ser?
> ¿Cuál es mi tonalidad interior? (Steiner, 1975: 125).

En su intento por desentrañar esta pregunta fundamental, Steiner opta por examinar el complicado proceso que se da en la traducción, al pasar un texto de una lengua a otra, y yo seguiré su ejemplo. Pero antes quiero compartir la historia de alguien más, y las reflexiones que tuvo a lo largo de su vida como una persona con más de una lengua en su cabeza.

Nació de padres monolingües, pero desde temprana edad la llevaron a otro país, en donde rápidamente adquirió una segunda lengua. Usaba ambas lenguas indistintamente hasta que notó que no todos a su alrededor podían hablar las dos lenguas, y que ella podía tomar ventaja de dicha situación. Ya no tiene recuerdo alguno de esto, pero su madre le ha contado que fingía sólo entender danés con los angloparlantes, o viceversa, y que sólo alguien con el mismo dominio que ella de las dos lenguas podía descubrirla, alguien que pudiera cambiar de idioma a media oración, deslizándose hacia dentro o fuera de ellos igual que una serpiente en su guarida.

El tiempo pasó y la niña dejó Dinamarca para mudarse a otro país, en donde el danés, cuyo recuerdo comenzó a desvanecerse, fue rápidamente reemplazado por el portugués, una lengua completamente diferente. Ella recuerda claramente estos años, y puede traer a su memoria conversaciones, historias y libros a los que sólo pudo haber accedido en portugués, pero que en sus recuerdos están en inglés. Después, una vez más, llega a otro país, con otra lengua, y para entonces ya tenía edad suficiente para estudiar lenguas antiguas y modernas en la escuela, por lo que aprende latín y francés a través de la cuarta lengua que había adquirido en su corta vida, una lengua en la que aún sueña con frecuencia, a pesar de llevar ya muchos años viviendo en Inglaterra.

Como podrán adivinar, esta historia es la mía, una de un multilingüismo diferente, en la que las lenguas no se hallan en mi cabeza de la misma manera que se hallan en la de Steiner. Por cada nueva lengua adquirida en la infancia la anterior era expulsada, con excepción del inglés que se mantuvo constante en el hogar. Años después, en la universidad estudié danés de manera formal en un intento por recuperarlo, pero lo hablaba con acento italiano, y cada nueva lengua aprendida desde la niñez, ya sea francés, alemán o español, ha sido aprendida no con un acento inglés, sino italiano, ya que éste fungió como puente para mí; el italiano fue el medio por el que comencé el estudio formal de las lenguas, antiguas y modernas, luego de varios años de haberlas adquirido de otros niños o demás personas con las que convivía, o por ósmosis del mundo que me rodeaba.

Hace algunos años conocí a una dialectóloga a la que le interesaba mi pronunciación del inglés y me convenció de que le permitiera grabarme hablando para que ella y sus colegas pudieran analizar los patrones de sonido. Luego de algunas semanas regresó con prácticamente una biografía lingüística: el equipo había detectado el italiano, el portugués, rastros de inglés americano (influencia de mi esposo), sonidos vocálicos del norte de Inglaterra (mis padres) y, finalmente, y por milagro, rastros de una lengua escandinava. Luego de 20 años el danés no había muerto por completo, simplemente se había ido a algún lugar en lo profundo, para lentamente resurgir en un par de elementos fonéticos.

George Steiner pregunta cuál es su tonalidad interior. Es una duda que surge de manera lógica de su propia experiencia multilingüe y de su historia personal e intelectual. Pero mi punto de partida es diferente. Yo nunca me he planteado esa pregunta porque yo siempre he visto las variadas lenguas en mi cabeza más bien como las capas de una cebolla: apártalas y no te queda nada. La perspectiva de Steiner se basa en la geología: en estratos y sedimentos. La mía es una metáfora líquida: las lenguas fluyen como corrientes, mareas lingüísticas entran y salen de mí, mis lenguas se encuentran en constante movimiento. En diferentes épocas de mi vida diferentes lenguas han sido importantes, a veces porque las hablaba, otras veces porque deseaba aprenderlas, incluso al-

gunas veces porque la vida me puso en contacto con ellas. Pero lo que siempre me ha parecido central sobre las lenguas es que éstas articulan la cultura en la que son usadas, y por eso cualquier análisis de una lengua necesita tomar también en cuenta el cuadro en su conjunto.

Permítanme poner un ejemplo simple: las prácticas sociales varían de cultura a cultura, así como las expectativas y lo que está permitido. Piensen por un momento de qué manera tan diferente hablan (o no) acerca del cuerpo las culturas en Europa. Cuando se te pregunta "¿cómo estás?" en inglés, en realidad no debes responder. En el centro de Inglaterra el saludo estándar va aún más allá: las personas dicen *"How are you? Alright?"* [¿Cómo estás? ¿Todo bien?], o incluso simplemente *"Alright?"*, como previniéndote de decir algo diferente o que pueda perturbar. En cambio, en Italia uno puede tranquilamente hablar sobre problemas médicos, o incluso compartir información sobre síntomas y curaciones. Y los italianos parecen hablar mucho sobre problemas digestivos, hepáticos o renales, por ejemplo. Los estadounidenses hablan todo el tiempo sobre alergias, atribuyéndoles con frecuencia misteriosos síntomas, mientras que los rusos atribuirían síntomas similares a los cambios en la presión. Obviamente, lo que todo esto indica, es que se puede tener diferentes tipos de conversación sobre diferentes temas en diferentes lenguas. Yo siempre hablo acerca de mi salud en Italia, no así en Inglaterra. ¿Significa esto que se experimenta un cambio en el tipo de personalidad cuando se cambia de lengua? La evidencia así lo indica, pues las lenguas no sólo tienen diferentes estructuras a través de las cuales articulan la realidad, sino que tienen también diferentes vocabularios, diferentes tradiciones y diferentes historias.

Las actitudes con respecto al multilingüismo también varían considerablemente. En generaciones anteriores, el multilingüismo era visto como algo deseable y como la meta idónea de cualquier persona culta. La reina Isabel I hablaba y escribía en varias lenguas, y continuaba traduciendo textos clásicos a sus sesenta años. Byron y Shelley, como jóvenes cultivados de su época, viajaron a través de Europa cambiando de lengua mientras avanzaban, y contar con firmes bases de latín y griego antiguo fortalecía su

confianza. En la India contemporánea, el multilingüismo es deseable y necesario, de igual forma que en Hong Kong, donde mucha gente cambia entre el mandarín, cantonés e inglés en la vida diaria. Pero en el siglo XX, especialmente en el mundo angloparlante, las actitudes sobre el multilingüismo se vuelven complejas y problemáticas, ilustrando otro importante aspecto que nunca debemos olvidar: las lenguas raramente son equitativas y reflejan la posición hegemónica de algunas culturas. La misma terminología de lenguas "mayoritarias" y "minoritarias" expresa esta realidad. Mientras que algunas lenguas son vistas como importantes, otras no, y su sobrevivencia con frecuencia depende de esta percepción de diferencia.

En los Estados Unidos, donde la figura globalizante de la Estatua de la Libertad personificó la filosofía de crisol cultural, a los inmigrantes se les alentó a abandonar su pasado y adquirir el inglés, la lengua de su nuevo país, del futuro, del progreso y de la modernidad. De manera significativa, las investigaciones tempranas sobre el progreso intelectual de niños bilingües en las escuelas de EE UU sugerían que el bilingüismo era básicamente dañino. Los niños bilingües obtenían puntaje más bajo en las pruebas de CI, lo que era de esperarse, ya que, como ahora sabemos, dichas pruebas eran diseñadas por hablantes monolingües. Se pensaba que la segunda lengua interfería con el avance intelectual, y en algunos estudios extremos, el bilingüismo era visto como un desorden de aprendizaje. Afortunadamente, hemos avanzado mucho desde esas primeras percepciones sobre si hay o no valor en tener más de una lengua, aunque aún quedan rastros de tales actitudes. La lucha por la conveniencia del español como segunda lengua en las escuelas de EE UU, por ejemplo, no ha terminado en absoluto, y se argumenta mucho sobre que los niños necesitan aprender la lengua que será más provechosa para ellos en un futuro en lugar de la lengua marginal. En Gran Bretaña, la lucha por el inglés estándar también desata fuertes emociones en ambos bandos. El reporte del Comité Newbolt de 1921 declaró que las divisiones de clase eran perpetuadas porque se hablaban distintas variantes de inglés, otra forma de bilingüismo si se quiere, pero bilingüismo al fin. "Dos causas, ambas accidentales y convencionales en lugar de nacio-

nales, distinguen y dividen en la actualidad a una clase de otra en Inglaterra. La primera de éstas es una marcada diferencia en sus modos de hablar" (Newbolt, 1921).

La segunda diferencia era "la estrechez excesiva del terreno en el que se desarrolla la vida social" (Newbolt, 1921). El Comité Newbolt contrastó el orgullo que sienten los artesanos franceses por su lengua y su cultura con la falta de un sentido de orgullo nacional en sus homólogos ingleses y expresó el deseo de que, en un futuro, todas las clases pudieran unirse en un amor común por la literatura y la lengua inglesas. La percepción era que el camino hacia una sociedad unida se encontraba en el consenso lingüístico.

Pero las disensiones que el Comité Newbolt discute no derivaban de una clarísima política lingüística, que intentaba establecer una forma dominante de habla inglesa por encima de las demás variantes. Este punto de vista jerárquico estaba en concordancia también con una política lingüística en un sentido más amplio: intentar imponer el inglés ante las demás lenguas de las colonias británicas. Y así como la historia del colonialismo y del imperialismo está plagada de intentos por imponer a los conquistados la lengua de los conquistadores, como muestra el caso del español y del portugués en Latinoamérica, o del ruso en la antigua Europa Oriental, o del alemán en el Imperio austrohúngaro. Así mismo, la historia del nacionalismo nos habla de resistencia lingüística, de combatir la lengua del opresor.

En un ensayo titulado "Ireland's Defence - Her Language", P.F. Kavanagh dice, en 1902, enfatizando el esencial significado social de la lengua:

> La lengua distingue una raza de otra, y determina su nivel frente a las demás por su antigüedad, su pureza y su excelencia como medio de expresión del pensamiento. La mentalidad de un pueblo se refleja en su lengua. Aún mejor que su historia, la lengua de un pueblo nos cuenta lo que éste fue, porque incluso si el pueblo ha desaparecido y su historia se ha perdido, aún podemos conocer a través de su lengua, incluyendo aquí su literatura, hasta dónde había llegado su estatus intelectual, cuál fue el alcance de su desarrollo moral y hacia dónde se dirigía, y su valía en términos generales (Kavanagh, 2000: 204-205).

Otros escritores irlandeses, de los que Brian Friel es un ejemplo reciente, han escrito sobre Irlanda en términos de política lingüística, y argumentan que la oposición fundamental ha obstaculizado los intentos sistemáticos por suprimir el irlandés, del mismo modo que el intento de los Habsburgo por eliminar el checo al final fracasó. Este último es un caso interesante, ya que la revitalización de la lengua checa del siglo XIX, que produjo un gran florecimiento literario, tiene uno de sus puntos de partida en una serie de fraudes literarios. Determinados a deshacerse del monopolio del alemán, los intelectuales checos inventaron un supuesto período de antigua grandeza en la literatura checa, asegurando que habían descubierto unos manuscritos que se hallaban perdidos, lo que estimuló la autoconfianza nacional de manera verdaderamente extraordinaria. En resumen, el hallazgo de una presunta antigua tradición de literatura checa incentivó a los escritores contemporáneos para que experimentaran con la lengua que los austriacos habían intentado borrar.

De manera similar, fue muy significativo en Escocia y a lo largo de Europa el fraude elaborado por James Macpherson de los poemas del antiguo bardo celta Ossian, donde éste fue objeto de culto para después adquirir un estatus canónico en aquellas sociedades comprometidas con formar una identidad nacional, a pesar de las fuertes críticas hechas a los poemas por figuras de la clase dirigente inglesa tales como el Dr. Johnson y Boswell. Y con esto llegamos a un punto que vale la pena resaltar: la importancia de la traducción en los movimientos nacionalistas. Quizá parezca una contradicción, pero mientras más lucha una cultura por reivindicar su propia individualidad y afianzar su propia literatura, haciendo oír su propia voz, más tenderá la traducción a jugar un rol importante en el proceso. La verdadera prueba de una lengua es demostrar que aquello que es ajeno, diferente, la otredad, puede tomarlo y convertirlo en algo familiar. No es casualidad que Martín Lutero hablara no de *übersetzen*, esto es, de "traducir", sino de *verdeutschen*, "germanizar", y que los grandes traductores del Renacimiento inglés expresaran que su labor era "anglificar". Es clara la importancia de la traducción en momentos cruciales de la historia: el surgimiento de literaturas en las lenguas vernáculas en

desarrollo durante la temprana Europa medieval está marcado por la traducción; el camino a la Reforma está repleto de traducciones de los textos sagrados; el Renacimiento es una época de intensa actividad de traducción; y la era de las revoluciones en Europa y en América es también una era de traducciones.

Pero a pesar de todo esto, no debemos olvidar el papel del traductor, la persona que traslada una obra de una lengua a otra. Aquellos que traducen lo hacen por todo tipo de razones, no siempre por un asunto de orgullo nacional. Algunos lo hacen por amor, otros por dinero, algunos por un anhelo de acercar a escritores desconocidos a los nuevos lectores, unos más por alguna campaña fundamentalista, otros para innovar y ampliar los horizontes de sus propios modelos literarios, y algunos más por una particular pasión por una lengua, un autor, una obra, o una cultura.

La teoría de la traducción ha dedicado poca atención en los años recientes a las cuestiones pragmáticas de la misma y a la subjetividad del traductor como un factor importante en el proceso de traducción. Se pueden realizar investigaciones muy interesantes en este campo, que conjunta lo personal y lo político. Permítanme proponer dos ejemplos: Escocia tiene una tradición especialmente importante de traducción innovadora, se puede decir que es, en estos momentos, mucho más fuerte que en Inglaterra. John Corbett dice que, al no haber una variante estándar de lengua en Escocia, les da a los traductores mayores posibilidades, al representar a la vez lo familiar y lo desconocido:

> En nuestras traducciones, los escoceses reinventamos nuestra propia "geografía imaginaria" en una forma que no permite invisibilidad para el traductor. Debido a la ausencia de una variedad estándar fija se requiere una continua reinvención de la lengua de la nación escocesa (Corbett, 1999: 185).

Según Corbett, en un contexto así, la traducción se convierte en una poderosa forma de explorar el alcance de una lengua y ampliar los límites de una literatura. Para tal exploración, la habilidad de cambiar de perspectiva es un elemento clave, a fin de tener una mirada a la vez interna y externa, siendo crítico

hacia lo propio tanto como hacia lo ajeno. Es un punto de vista parecido al propuesto por el gran traductor brasileño Augusto de Campos, para quien la traducción es un proceso metamórfico por el que el traductor se adentra en la piel de otro ser.

> La traducción para mí es una *persona* [en el sentido teatral, un *personaje*]. Es casi un heterónimo. Es adentrarme en la piel del intérprete y reinterpretar todo nuevamente, cada dolor, cada sonido, cada color. Es por eso que nunca pretendo traducirlo todo, sólo lo que siento (Augusto de Campos, 1998: 186).

Dos perspectivas diferentes de traducción, aunque conectadas: Corbett subraya la importancia de la traducción no sólo como un medio de enriquecer una literatura en un estado de transición, sino también como una forma de recordarle a los lectores escoceses que su identidad está vinculada con cuestiones lingüísticas. De manera similar, De Campos resalta la necesidad del traductor de cambiar de terreno y estar abierto a puntos de vista diferentes al suyo. Para él, la traducción es un cambiar de forma, reimaginar a un Otro; es también una experiencia profundamente personal, de aquí la insistencia en su derecho a ser selectivo con lo que traduce. Ambas nociones de traducción se fundamentan en la idea de elogiar la diferencia, en lugar de intentar borrarla.

Con todo, hay veces en las que el traductor busca acercarse más a su propia identidad a través del proceso de traducción. Tal es el caso de dos versiones inglesas de la gran epopeya portuguesa *Las Lusiadas*, escrita por Luis Vaz de Camões (*c.* 1524-1580) y publicada en 1572. Es un poema épico, escrito en *ottava rima* en 10 cantos, y narra el viaje en el que Vasco da Gama descubre la India. Camões provenía de una pequeña familia aristocrática, que estaba vinculada con la familia Da Gama. Su padre era capitán de un barco, y era de esperar que Camões también se sintiera atraído por el mar, aunque luego de la universidad pasó varios años frecuentando la corte y escribiendo poesía. Abundan muchos mitos sobre su vida llenos de romanticismo, ya que se dice que fue desterrado de Lisboa luego de un duelo por una mujer, y navegó a la India en 1553, no como oficial sino como un soldado común. No es

sino 17 años después, en 1570, que regresa, ya con su obra épica terminada, un himno de alabanza a la náutica y valentía portuguesas, y un panegírico al ideal imperial portugués.

Pero el poema, que desde entonces se ha convertido en el arquetipo de obra maestra literaria de Portugal, no causó mucho impacto en los contemporáneos de Camões. Más aún, el poema era una súplica nostálgica para que continúe una grandeza que se desvanecía, estando ya en decadencia el Imperio marítimo portugués. En 1578, a escasos seis años de que aparecieran *Las Lusiadas*, sobrevino una de las mayores catástrofes militares del Renacimiento europeo. El joven rey Sebastián, inspirado por los ideales de las Cruzadas, condujo una expedición para invadir Marruecos. En la batalla de Alcazarquivir, el ejército portugués fue arrasado y sólo 100 de los 20 000 hombres que habían acompañado al Rey pudieron volver a su patria. Tanto la muerte del Rey, como la tremenda pérdida de tantos hombres, ya sea muertos o tomados presos, devastaron a Camões. La plaga asoló Lisboa unos cuantos meses después de esto y Camões, desde su lecho de muerte, escribió a sus amigos que había perdido ya las ganas de vivir, así como toda esperanza en el futuro. Murió en la pobreza el 10 de junio de 1580, justo antes de que Felipe II de España tomara la Corona portuguesa, anexando así Portugal al Reino español.

*Las Lusiadas* es un texto al que un traductor debe acercarse desde diversos puntos. Por un lado, es un poema épico en *ottava rima*, un estilo que no encaja muy bien en inglés, a excepción de la brillante forma en que Byron, de forma irónica, lo usa en *Don Juan*. Es un poema que tiene un estatus canónico en la literatura portuguesa; un poema que, por su temática imperial, y por la compleja historia de las ambiciones imperiales portuguesas de los siglos XVI a XX, ha sido objeto de interpretaciones muy controvertidas a lo largo del tiempo. Además, la vida misma de Camões se ha vuelto un camino por el cual las nuevas generaciones de lectores abordan el poema. Saber acerca de lo que aconteció con el autor, así como de la destrucción del poder portugués en Alcazarquivir, le añade una dimensión extra a la lectura de este poema sobre la grandeza de las exploraciones de Vasco da Gama junto con una visión de un idealizado futuro heroico.

La primera traducción de este poema al inglés la realizó sir Richard Fanshawe, en 1655; un realista que, durante el período del Commonwealth inglés en los años cincuenta, fue enviado como embajador primero a España de 1650 a 1651 y luego a Lisboa. Tras la Restauración en 1660, regresó como embajador a España, donde murió en 1669. Peter Davidson recientemente ha editado sus traducciones del español, latín y portugués, y es claro que la traducción de *The Lusiads*, o *Portugal's Historical Poem* [Poema histórico de Portugal] en 1655 fue una empresa mayor, escrita a gran velocidad, y aparentemente concluida en el plazo de un año (Davidson, 1999). Pero podríamos preguntarnos: ¿por qué un cortesano, enviado como diplomático, que tradujo relativamente poco, emprendió esta tarea tan compleja?

La respuesta al parecer es que Fanshawe vio, tanto en el poema mismo como en las vicisitudes y giros del destino de la vida de Camões, un reflejo de su propia y desventurada fortuna. Estaba ante él un poema dedicado a un joven rey, un poema que hablaba de una grandeza pasada y de la esperanza en el resurgimiento de esa grandeza en el futuro. Fanshawe debe haber percibido semejanzas entre el mundo del poema y la Inglaterra de Cromwell, un país aguardando el restablecimiento de la monarquía. Otro aspecto que vale la pena considerar es que Portugal había conseguido su independencia de España en 1640, y no es difícil asumir que Fanshawe habría visto en esto un signo más de esperanza. Como Camões, había sido exiliado de su país y se le había alejado de su Rey; como Camões, podía usar un texto literario para enviarle a ese Rey un mensaje de esperanza en la grandeza futura, trazando semejanzas entre el imperio marítimo de Portugal y el de Inglaterra. Pero a diferencia de Camões, él había visto la restauración de la independencia de Portugal y en su traducción debía estar implícito el sentimiento de que, inevitablemente, vendría también la restauración de la monarquía en Inglaterra.

Del mismo modo hay poderosas razones personales por las que sir Richard Burton (1821-1891), mejor conocido por sus traducciones del árabe y del persa, tradujera también el poema de Camões. Aunque Burton no esperaba la restitución de un rey, sí esperaba la suya propia. A pesar de los grandes esfuerzos de su esposa, fue

consistentemente enviado a los destinos diplomáticos que nadie más quería: a la isla Fernando Pó, conocida como *"the Foreign Office graveyard"* [el cementerio del Servicio Exterior]; al entonces subdesarrollado Brasil; eventualmente a Trieste, una ciudad hermosa, pero de ninguna manera un destino significativo, políticamente hablando, para un hombre que quería moldear el destino de su país. Burton sintió que se le había tratado injustamente, y alimentó mucho rencor hacia figuras de autoridad a lo largo de su vida, rencor que lo llevó a comportarse de una manera tal que no le dejaba cultivar amistades. Fue expulsado de Oxford sin título alguno por cuestionar la pronunciación de sus tutores del griego antiguo, y durante toda su vida se rehusó a ajustarse a las autoridades.[1]

Su traducción de *Las Lusiadas* se publicó en dos volúmenes en 1880, y en 1881 le siguieron otros dos volúmenes de comentarios y ensayos sobre Camões y su trabajo (Burton, 1880; 1881). En la traducción hay, como prefacio, un poema de Gerald Massey a modo de dedicatoria. En este poema, Massey compara a Burton, más que con Camões, con el mismo Da Gama, personaje principal de *Las Lusiadas*:

> *A man of men; a master of affairs,*
> *Whose own life-story is, in touching ruth,*
> *Poem more potent than all feigned truth.*
> *His Epic trails a glory in the wake*
> *Of* Gama, Raleigh, Frobisher *and* Drake.
> *The poem of Discovery! Sacred to*
> *Discoverers, and their deeds of derring-do,*
> *Is fitly rendered, in the Traveller's land,*
> *By one o' the foremost of the fearless band*
> (Gerald Massey, poema de dedicatoria, en Burton, 1880).

> [Hombre de hombres, maestro de aventuras,/ aquel cuya propia historia es, en conmovedora piedad,/ poema más poderoso que toda fingida verdad./ Su épica va en pos de una gloria/ a la zaga de *Gama,*

[1] Para más información sobre la extraordinaria carrera de Richard Burton, ver Frank MacLynn (1990).

*Raleigh, Frobisher* y *Drake*./ ¡El poema del descubrimiento! Consagrado a/ los descubridores, y a sus hazañas de arrojo,/ adecuadamente presentado, en la tierra del viajero,/ por uno de los principales en el grupo de los intrépidos].

Se muestra a Burton como un viajero de la tierra de los viajeros, es decir, Inglaterra, y un descubridor en la larga línea de exploradores: Vasco da Gama, Martin Frobisher, Raleigh y Drake. Su traducción es, pues, un medio de filtrar la grandeza de lo portugués a través de la grandeza de lo inglés, en el que él mismo desempeña un rol principal: ahora no sólo de traductor, sino de protagonista, un Vasco da Gama moderno. Las primeras líneas del poema juegan con el término que Burton usó para describir su traducción: no el de "traducir", sino el de "anglificar", haciendo eco del término usado por los traductores del Renacimiento inglés. Al elegir esta palabra, Burton no sólo recalca su propia identificación con la materia del texto, sino que además refuerza su postura patriótica:

"Anglificado por Richard Burton". Y hecho bien,
como valía la pena hacerlo.

Burton afirmaba conocer 38 lenguas y soñar en 17 de ellas; su favorita era el árabe, y sus libros más líricos fueron escritos como elogio de Arabia. Su desarrollo, además, fue multilingüe, ya que se educó en Francia, antes del desastroso periodo en Oxford, mientras que Fanshawe tuvo una educación clásica y aprendió portugués siendo ya mayor. Cada uno de ellos habría respondido de manera diferente a la pregunta de Steiner sobre la lengua interior, aunque ciertamente habrían entendido a qué se refiere tal planteamiento. Exiliados por causas distintas, Fanshawe y Burton usaron la traducción como un medio de relacionar tanto el mundo en que vivían como el mundo en que deseaban vivir en su imaginación. Ambos habrían estado de acuerdo en que la identidad no es algo fijo. Fanshawe el diplomático, Burton el explorador y cónsul errante; ambos representaron a Inglaterra ante los otros, pero fueron apartados precisamente de la nación para la que trabajaban. La traducción les ofreció, como espacio vital, un umbral donde pudieran ser no una

cosa ni la otra, no estar ni aquí ni allá. Es el estado del que Eva Hoffman con tan bellas palabras ha escrito en su obra autobiográfica *Lost in Translation*, un estado en el que la disolución de los límites lingüísticos, el proceso de pérdida, se convierte precisamente en el modo de autoencontrarse (Hoffman, 1989). Ésta es la paradoja de aquellos que existen en más de una lengua: ser plural y no singular. Hoy, en pleno siglo XXI, no deberíamos lamentarnos por la falta de singularidad, sino más bien celebrar esta pluralidad en la que millones de personas viven actualmente.

Publicado por primera vez en *The Linguist 39*(3), 2000.
Traducción de César Octavio Martínez Benavidez

# Pecado original

¿Palabra por palabra o mantenerlo coherente? Ésta es la pregunta a la que se enfrentan los traductores. ¿Cuándo debemos seguir la fuente de un texto al punto de reproducir cada palabra, y cuándo debemos divergir de traducir al pie de la letra, para crear algo que traduzca efectivamente el significado, o el sentido? La mayoría de los traductores inmediatamente optarían por la segunda opción, pues están muy conscientes de los riesgos que representa el traducir palabra por palabra. Después de todo, una traducción demasiado literal puede resultar sencillamente ilegible.

Algunos traductores con poca experiencia prefieren traducir palabra por palabra, y parece ser una verdad universal que la traducción en la industria del turismo a nivel mundial es bastante mala. A continuación, dos traducciones palabra por palabra, una del folleto de un hotel en Indonesia y la otra de un panfleto producido por la oficina de turismo de la ciudad de Salamanca:

> *This building is surrounded by the density of trees away from the noise of the traffic,although sometime the voice of traditional fruit sellers offering their commodity break your serenity, however it reflects the atmosphere of uniqueness.*

> [Este edificio está rodeado por la densidad de árboles lejos del ruido del tráfico, aunque algunas veces las voces de los tradicionales vendedores de fruta ofreciendo su producto rompen tu serenidad, aunque esto refleja una atmósfera única].

*The characteristic feature of this building is its baldachin-style cupola which appears to hover over the central auditorium, seemingly "turning on" the cascade of light that pours in through the lantern that crowns it.*

[El elemento característico de este edificio es su cúpula de estilo baldaquín que parece flotar sobre el auditorio central, aparentando que "enciende" la cascada de luz que entra por la linterna que la corona].

Ambos párrafos nos dan la idea de lo que se describe, pero la oscuridad de expresión se debe a que el traductor se apegó demasiado al texto original, incluso en el caso del español, tan a fondo que terminó traduciendo las comas invertidas. En ninguno de los casos el traductor se sintió lo suficientemente confiado para salirse de la estructura del texto original, con el propósito de escribir una prosa buena y clara en inglés; después de todo, eso es lo que los turistas necesitan. A veces existen traducciones tan malas que el significado se pierde por completo. Con tantos ejemplos de la incompetencia de traducciones literales en cada lugar que visitamos, no sorprende que muchos traductores no estén conscientes de esto.

El temprano desarrollo de la traducción por computadora es otro ejemplo de los problemas de las traducciones literales. En los tiempos de la Guerra Fría, la idea era que los periódicos que circulaban en Moscú se pudieran leer simultáneamente en Washington, gracias a las habilidades de los programas de computadora para traducir. Éste fue otro momento en que la traducción literal fue el arrecife por el que ese tipo de idealismo lingüístico se fue a pique. Los idiomas se encuentran en constante movimiento, y a los primeros programas para traducir, que eran diccionarios glorificados, se les escapaban dimensiones completas del uso del lenguaje, en particular del sentido figurado. Si yo traduzco una frase como "el inicio de la oscuridad", el contexto me dirá en qué sentido está siendo utilizada la palabra "oscuridad", si es literal o figurado, esto es, para evocar un estado de ánimo. Si se usa en sentido figurado, entonces, dependiendo del idioma al que esté traduciendo, tendré que usar una palabra distinta a aquella que representa la condición física del anochecer. Tendré que pensar a través de una serie

de problemas textuales y contextuales, y las primeras computadoras no pensaban así. Hoy en día, la traducción por computadora es una iniciativa compleja, y las viejas debilidades de la literalidad son sólo un recuerdo distante. No obstante, la deficiencia de este tipo de traducción para lidiar con ciertos tipos de texto abrió debates acerca de las formas de traducción que todavía persisten.

Así que, con todo esto en mente ¿por qué alguien querría defender la traducción literal? ¿Hay veces en que puede ser útil? Sí, puede serlo. Se ha usado la traducción literal en el aprendizaje de idiomas como una vía para evaluar aptitudes o debilidades gramáticas y semánticas. Mi hijo recientemente produjo un enunciado en alemán que decía: *Ich bin lesen ein gut Buch*. Aparte de recordar que el sustantivo iba en mayúscula, cometió una aberración. Su excusa fue, obvio, que había traducido literalmente: yo estoy = *Ich bin,* leyendo = *lesen,* un = *ein,* buen = *gut,* libro = *Buch.* Protesté que no había tomado en cuenta el uso del presente continuo en inglés y la presencia de la terminación de casos en alemán. Fue entonces cuando descubrí que es imposible explicar errores gramáticos a una generación que no cuenta con el vocabulario para hablar sobre gramática, pero no me meteré en ese tema por miedo a parecer una reaccionaria y arcaica estudiosa de gramática, con una profunda desconfianza en los métodos conversacionales de enseñanza del idioma. Sólo diré que después de algunas discusiones, la diferencia entre el enunciado en inglés y el alemán comenzó a surgir, y a través de los errores de traducción literal pudo encontrar una alternativa. Parecía que el mantra –que he repetido a todos mis hijos y alumnos a lo largo de los años– había sido escuchado: lo maravilloso de aprender otros idiomas es la manera en la que podemos hacer diferentes cosas de diferentes maneras en diferentes idiomas. La traducción literal puede funcionar como un primer paso en el proceso de adquirir habilidades que involucren pensar de una nueva forma y de tratar de interpretar el mundo de una manera diferente, a través de entender cómo funciona otro idioma.

El libro de Robert Stanton, *The Culture of Translation in Anglo-Saxon England,* aporta nueva luz sobre la importancia de la traducción literal en el desarrollo del inglés vernáculo. Antes de leerlo, no había considerado la importancia de la traducción literal como

una herramienta para personas que hablan una lengua vernácula para desarrollar su propia versión escrita. El idioma inglés surgió de forma escrita en el periodo anglosajón cuando algunas de las florecientes literaturas orales comenzaron a aparecer en manuscritos. Los textos en inglés eran glosas entre líneas de escritos en latín, religiosos en su mayoría. Estas glosas eran pequeñas notas escritas entre las líneas o en los márgenes, comúnmente traducciones literales de palabras o frases del latín. La complejidad de los sistemas de glosas ha sido tema de diversos estudios académicos, pero para los fines de este ensayo, pensemos en las glosas como una forma de traducción literal. Claramente, la función de éstas era ayudar a los lectores a entender las obras en latín.

En el siglo VII a.C., Beda el Venerable propuso traducir el Padre Nuestro y el Credo de los Apóstoles al inglés, por el bien de la gente y de "los clérigos y los monjes inexpertos en la lengua latina". Esto nos sugiere que los monjes no eran tan expertos en el latín como creíamos. En el mundo anglosajón el aprendizaje no florecía fácilmente. Además de una oferta limitada de manuscritos, de escribanos que los copiaran y de maestros para difundirlos, no todos los gobernantes promovían el aprendizaje; y la enfermedad, las guerras y los invasores vikingos dificultaban el estudio constante. En ese mundo, traducir literalmente y comentar en obras en latín que estaban disponibles era una manera relativamente sencilla de difundir conocimiento. Con este ejercicio de traducción se mataban dos pájaros de un tiro: la persona que escribía el glosario se familiarizaba más profundamente con las estructuras del latín, y el conocimiento que contenía la obra estaría disponible para personas con poco conocimiento del latín.

Stanton sugiere que la cultura literaria anglosajona "fue marcada indeleblemente por la idea misma de la traducción". A través de la traducción literal, el entendimiento se esparció y gradualmente la lengua anglosajona adquirió –por derecho propio– el estatus de un idioma escrito. Para la época del rey Alfredo (849-899), era posible introducir educación bilingüe en Inglaterra y dejar claro que, como dice en el prefacio de una de sus propias traducciones, que la traducción es necesaria para que "todos los jóvenes nacidos libres que se encuentran en Inglaterra, que tienen los me-

dios para aprenderlo, comiencen a estudiarlo en sus tiempos libres hasta el punto que puedan leer el inglés bien". Después Alfredo declara que aquellos a quien los maestros deseen educar también pueden comenzar a aprender latín.

La historia de la traducción literal a través de las glosas entre líneas en los manuscritos no es sólo una pieza especializada para eruditos, sino la historia del nacimiento del inglés escrito. Igualmente, en otros idiomas europeos las glosas entre líneas hicieron surgir otras formas vernáculas escritas, y esto significaba que la literatura oral que había circulado por siglos, como los poemas épicos germánicos, canciones, acertijos e historias podían ponerse por escrito en idiomas que, en el peor de los casos, estaban al nivel del latín, aunque todavía no pudieran sobrepasarlo estilísticamente.

Es interesante reflexionar acerca del rol de la traducción literal durante el desarrollo de las capacidades del lenguaje. Comencé menospreciando las traducciones palabra por palabra, y argumentaría aún que una buena traducción va más allá de lo literal, pero la representación apegada de un texto cumple con un propósito muy definido.

Quiero pensar que los escribanos que hacían apuntes anglosajones eran mejores lingüistas que mi hijo, pero el principio de alinear palabras para entender cómo funcionan los diferentes idiomas todavía es reconocible después de siglos.

Publicado por primera vez en *ITI Bulletin*,
mayo-junio de 2004.
Traducción de Daniel Bowers

# Teoría y práctica: el viejo dilema

La teoría de la traducción nunca antes había sido tan popular. Constantemente aparecen nuevos libros, se difunden conferencias y abundan las tesis de doctorado. La investigación en el campo de la traducción está floreciendo a tal grado que ahora hay diferentes escuelas de pensamiento que persiguen objetivos diferentes y vigilan su territorio particular.

Pero, ¿cuánto afectan a los traductores todas estas investigaciones? Algunas muy interesantes, otras francamente aburridas y, en el peor de los casos, impenetrablemente oscuras. ¿Las personas que se dedican y se involucran con la actividad de la traducción se benefician de lo que están haciendo los teóricos o en gran medida lo ignoran? Es igual de importante la pregunta inversa: ¿hasta qué punto los teóricos de la traducción se relacionan con la experiencia de los traductores y cómo se modelan sus teorías con lo que ocurre en la práctica?

La división entre la teoría y la práctica es un fenómeno particularmente británico, pero no debe subestimarse. Existe en todo tipo de disciplinas, en su forma más obvia, donde existe una dimensión práctica tal como en el ámbito del teatro, las artes plásticas, la música o la escritura. ¡Cuántas veces he escuchado a los profesionales decirme que no necesitan teoría, que sólo necesitan continuar con el trabajo y ser creativos! Cuanto más se habla de algo, dice su postura antiteórica, más se alejan de la autenticidad que sólo la práctica transmite.

Sin embargo, la división no es realmente una división, ya que los profesionales hablan de su trabajo y a menudo pueden expresar muy bien lo que hacen y la forma en que lo hacen. Es un problema de lenguaje, o más bien de discurso, pues la teoría es vista como

un proceso de intelectualizar, con un lenguaje y reglas propios que hay que aprender, y muchos profesionales se sienten inhibidos por lo que perciben como incomprensible. Se me ha planteado que los teóricos son condescendientes con los traductores, quienes, después de todo, se dedican a actividades intelectuales complejas y de muy alto nivel. La traducción, como lo expresa tan sucintamente Gabriel García Márquez (2002), no es sólo el mejor y más riguroso tipo de lectura, es la más difícil, la menos reconocida y la peor pagada de todas las actividades literarias. Se puede disculpar a los traductores por sentirse más que agraviados con su estatus en el mundo.

Hoy en día en el campo de la traducción, un número de teóricos han estado proclamando la importancia del papel del traductor. Los traductores como individuos han jugado un papel crucial en la transmisión de obras e ideas literarias, pero a menudo han sido más o menos invisibles. Con mayor énfasis en la importancia del traductor, la visibilidad del traductor se ha convertido en una idea clave en la teoría actual de la traducción. El libro de Lawrence Venuti (1995) titulado *The Translator's Invisibility* argumentó bien el caso a favor de la importancia del traductor, demostró cómo los traductores habían reestructurado activamente los trabajos en la lengua meta a pesar de ser vistos como poco más que filtros transparentes por medio de los cuales las palabras se convertían casi por alquimia.

Entonces, ¿agradecen los traductores los esfuerzos de Venuti? Después de hablar con varias personas que han leído su libro y admirado su erudición, las opiniones están divididas. Por supuesto, los profesionales aprecian los esfuerzos que ha hecho para promover el caso de la traducción, pero hay una cierta inquietud acerca de una de las ideas de Venuti, que se ha discutido mucho en los círculos teóricos; el problema de lo que llama *extranjerización* en oposición a la *domesticación* o, como otros lo llaman, *aculturación* (Venuti, 1995). En este momento, todos estos son términos de moda y las posturas sobre los méritos relativos de estas diferentes estrategias de traducción varían considerablemente.

Espero que Venuti (que es mi amigo) me perdone si intento hacer un resumen de sus ideas sobre la extranjerización. En pocas

palabras, Venuti sugiriere que los traductores deberían destacar de alguna manera la extranjeridad de los textos que traducen para asegurar que los lectores reconozcan que están leyendo una obra que se originó en otro lugar, en otra cultura. Si una traducción borra todos los rastros de lo extranjero, el traductor se volverá invisible y, además, el texto extranjero será apropiado por la cultura receptora y otras cualidades intrínsecas desaparecerán.

Esta no es una teoría original; Venuti sigue de cerca el pensamiento del romántico alemán, Friedrich Schleiermacher, cuyas ideas sobre la traducción fueron formuladas a principios del siglo XIX, en oposición a la escuela francesa de pensamiento sobre la traducción, la cual alegremente domesticaba todo, de manera que los antiguos héroes griegos eran retratados como cortesanos en Versalles. Sin embargo, la teoría de Venuti sobre la extranjerización como estrategia de traducción resonó entre los eruditos poscolonialistas de la traducción, que han estado preocupados por las traducciones domesticadoras que borraban todo rastro de extranjería.

Sin embargo, algunos de los traductores que han expresado su preocupación por la extranjerización abordan la cuestión de manera muy diferente. Conocen los mercados, saben lo que los lectores quieren y saben que la mayoría de los lectores quiere un libro legible y accesible que se lea con facilidad y fluidez. Lo que no quieren son libros que sean difíciles de leer, llenos de palabras extrañas y frases difíciles y sobre todo, no quieren traducciones que se lean como traducciones. En consecuencia, políticamente incorrecto o no, la mayoría de los buenos traductores quieren producir obras que van a ser leídas y quieren escribir bien.

Gregory Rabassa, uno de los mejores traductores del mundo, reconoce que nadie puede reproducir la estructura de otro idioma en una traducción sin crear incoherencias. No obstante, argumenta que "debería haber algún trasfondo, cierto canturreo de fondo" (Rabassa, 2002: 89-90) que permita al lector ver que la traducción no ocurre por arte de magia. La tarea del traductor, en su opinión, es negociar el delicado paso entre los bajíos del oscurantismo y los arrecifes de la complacencia. Para Rabassa, el traductor debe ser modesto, después debe ser cuidadoso, no puede imponer su voluntad y, sin embargo, debe ser aventurero y original, regido todo

el tiempo por los pensamientos y palabras de otra persona. En este sentido, la traducción es un arte barroco, donde la estructura está predeterminada pero donde el segundo artista debe decorarla según las luces de su propia cultura. En cierto sentido, su genialidad es de segunda mano, pero todavía tiene la oportunidad de darse aires por su trabajo, dentro de los límites que se le presentan.

He aquí un profesional que teoriza sobre la traducción y lo hace con la maravillosa imagen del arte barroco. Es notable que Rabassa hable de un primer y segundo artista, reconociendo lo artístico de la traducción, mientras que reconoce que el traductor siempre está necesariamente limitado por el hecho de que hay un original que suministra el material primario para la traducción.

Algunas de las teorías más útiles sobre traducción han venido de los profesionales. El concepto de traducción como trasplante orgánico de Percy Bysshe Shelley es una de mis imágenes favoritas, tal como sucede con la idea de Octavio Paz (1992) de que mientras un escritor fija las palabras en una forma perfecta, la tarea del traductor es soltar esas mismas palabras y liberarlas en otro idioma en donde se sentirán como en casa. Sin embargo, lo que a muchos profesionales no les gusta son los teóricos que proponen modelos de traducción a los que esperan que se adscriban sin que se tome en cuenta el panorama más amplio: las expectativas de los lectores meta, las presiones del mercado y la tradición literaria de una cultura.

En 2002, fungiendo como uno de los jueces del Premio Independiente de Ficción Extranjera, seleccionamos una novela traducida del francés por Adriana Hunter, titulada *$9.99.* No es una gran novela, y su autor Frédéric Beigbeder (2000) es mucho menos conocido que su contemporáneo –quien escribe de forma parecida–, el muy controversial Michel Houellebecq. Pero la razón por la que consideramos que esta traducción merecía elogio fue debido a la habilidad de la traductora para anglificar una obra francesa. Ya que Hunter transpuso todas las referencias parisinas a londinenses: encontró un eslogan publicitario inglés equivalente para cada uno de los franceses, rastreó los restaurantes, boutiques y bares más modernos de Londres y sustituyó todas las referencias francesas. Borró eficientemente el contexto francés en el que se

estableció la novela y, sin embargo, la narrativa que involucraba a terribles publicistas cocainómanos funcionó en su nuevo contexto. Ésta fue una estrategia increíblemente arriesgada para un traductor, pero que no podíamos más que admirar. Apenas la semana pasada una amiga me llamó para decirme lo maravillosa que le pareció la novela –no se había dado cuenta de era una traducción–.

Pero si el mejor cumplido que un lector puede hacer es que una traducción no parece una traducción, significa que la teoría de la traducción, con su énfasis en la otredad y su preocupación por enfatizar el lado negativo de la domesticación, está algo desfasada con la práctica de la traducción. La pregunta que me hago es si hemos entrado en una nueva fase, y si la teoría de la traducción necesita comprometerse más abiertamente con los traductores. Tal vez los lectores tienen sus puntos de vista sobre esto: el debate recién comienza.

Publicado por primera vez en *ITI Bulletin*,
noviembre-diciembre de 2003.
Traducción de Abraham Arzola Ordoñez

# Traducciones peligrosas

Recientemente, un breve reportaje en el periódico llamó mi atención. Varios cuerpos fueron encontrados en Afganistán, todos víctimas del Talibán. Habían sido asesinados brutalmente y les habían cortado la lengua, no se especificó si esto último ocurrió antes o después de su muerte. Todos ellos habían estado trabajando como intérpretes.

Éste no es el primer artículo de periódico acerca de la tortura y asesinato de intérpretes y traductores, particularmente en Afganistán e Iraq, pero fue por mucho el más impactante. Algunos países, como Dinamarca, han provisto refugio para aquellos intérpretes –cuya vida peligra– que han trabajado para las fuerzas aliadas en Iraq. Una búsqueda a través de sitios web demuestra que existen organizaciones que manifiestan su preocupación por las dificultades que sufren los intérpretes atrapados en zonas de conflicto. Sin embargo, la mayor parte del tiempo, al juzgar por la escasa cobertura en los medios, el riesgo encontrado por los intérpretes y traductores al llevar a cabo sus tareas diarias apenas se menciona. Aún esta terrible historia tuvo poca cobertura en los medios.

Aquí existe una paradoja: por un lado, los traductores parecen ser invisibles para la mayor parte del mundo, no obstante son vistos por algunos como elementos tan importantes que sus vidas se encuentran en riesgo. Los hombres que asesinaron a los intérpretes afganos de forma tan brutal claramente pensaron que estaban ejecutando criminales; sin embargo, ¿qué crimen comete un intérprete cuando él o ella se dedica a la labor de facilitar la comunicación entre gente que de ninguna otra forma podría entenderse entre sí?

No hay respuesta simple a esta interrogante, ya que nos lleva por sendas hacia áreas oscuras de los miedos inconscientes de la alteridad, que amenazan nuestro sentido de identidad y la seguridad que deseamos sentir al estar en control del mundo a través del lenguaje. Abundan historias de gente que se siente amenazada por no poder entender lo que se dice. He encontrado muchas historias de este tipo, que van desde alguien que creyó que sería violentado cuando un grupo pequeño de gente se reunió a su alrededor en un mercado asiático, hasta quien se sintió difamada por vecinos que deliberadamente hablaban en galés cuando ella iba a la oficina postal de su poblado. Todas estas historias tienen detalles en común: no ser capaz de entender lo que se dice en otros idiomas despierta sensación de ansiedad, que rápidamente se transforman en sentirse amenazado. Por supuesto, es del todo posible que el grupo que rodeó al hombre en el bazar no estuviesen hablando de él; o que los vecinos que hablaban galés estuviesen simplemente compartiendo noticias que nada tenían que ver con su vecina inglesa, pero el punto es que no fue así como ellos percibieron estas situaciones. Al ser incapaces de entender el lenguaje, inmediatamente sacaron conclusiones negativas.

Nada crea un sentimiento más fuerte de "nosotros" contra "ellos" que la falta de comprensión lingüística mutua, por lo que es de enorme importancia la existencia de intérpretes, de gente que sirva para superar esta división y promover un mejor entendimiento. No obstante, dado que las tensiones pueden surgir de diferencias lingüísticas en situaciones del día a día como lo es el hacer las compras en el mercado o visitar la oficina postal del poblado, es obvio que en situaciones de conflictos de índole política o militar, dichas tensiones aumenten, lo que significa que el papel desempeñado por quienes son bilingües puede convertirse rápidamente en un papel peligroso.

El lenguaje que utilizamos para hablar acerca de la traducción refleja esa sensación de ansiedad. A veces nos referimos a los traductores como si estuvieran en "tierra de nadie", evocando imágenes de la guerra en las trincheras. Esto nos lleva a preguntarnos si es necesario que los traductores pertenezcan a alguna de las partes y si en situaciones reales de guerra sería un pequeño paso

para considerar a los traductores como colaboradores, que utilizan el lenguaje para traicionar a su propia gente. Suelen emplearse metáforas de traición cuando hablamos de la traducción: existe el famoso adagio italiano, *traduttore/traditore,* el cual juega con el hecho de que la palabra para traductor es tan similar a la palabra traidor, y el concepto del traductor como alguien que cambia de lealtades fácilmente existe en muchas culturas.

Sospechar de los traductores e intérpretes no es para nada un fenómeno de la era moderna. La historia de la traducción de textos sagrados como la Biblia es –desde una perspectiva– una historia de violencia y derramamiento de sangre. Los traductores que intentaron crear versiones vernáculas de la Biblia a menudo fueron perseguidos y hasta ejecutados. En 1536, las encarnizadas batallas sobre la traducción al inglés de la Biblia condujeron a la muerte en la hoguera del gran traductor William Tyndale. El predecesor de Tyndale, John Wycliffe, murió antes de que las autoridades pudiesen ejecutarlo, pero sus huesos fueron desenterrados y quemados en 1395, y el desafortunado teólogo checo Jan Hus, cuyo trabajo había sido influenciado por Wycliffe, primero fue quemado en la hoguera en 1415, después sus huesos fueron quemados y sus cenizas dispersas en el mar. Enrique VIII se quejó amargamente de que la traducción al inglés de la Biblia llevaría a "que la joya más preciosa, el trabajo de Dios" fuese "contendido, rimado, cantado y parloteando en cada taberna y cantina" de la isla.

Los traductores contemporáneos también tienen buenas razones para temer a los extremistas religiosos. El académico alemán que tradujo el Corán en el 2000 fue entrevistado por *ITI Bulletin* para su edición noviembre/diciembre 2008 sobre por qué había sentido la necesidad de publicar bajo un seudónimo. Fue necesario a raíz de que se emitió una fetua[2] en contra de Salman Rushdie, la cual resultó en el asesinato de su traductor al japonés en 1991 y en ataques a los traductores noruego e italiano de su novela *Los Versos Satánicos.* Rushdie mismo, como es sabido, pasó años escondido.

[2] Decisión que da el Muftí o especialista en ley islámica a una cuestión jurídica (N.T.).

El lenguaje es poderoso. Existe un antiguo dicho inglés que afirma "Las piedras y las varas podrán romper mis huesos, pero las palabras jamás podrán herirme". Esto simplemente no tiene sentido. Las palabras pueden herir más profundamente que los cuchillos y, como puede ser visto en las amenazas de muerte hechas a los traductores a través de los años, la traducción –ya sea de un texto escrito o por interpretación oral– puede castigarse con la muerte en algunos contextos.

El hecho es que cuando se requiere una traducción, significa que los individuos no son capaces de comunicarse entre ellos sin la ayuda de alguien con conocimiento de la otra lengua y, por ende, deben confiar no sólo en la capacidad, sino en la honestidad de la persona que traduce, lo que puede ser difícil. Justo el otro día me encontraba en el auto escuchando por la radio una entrevista a víctimas pakistaníes de una inundación, y una mujer dijo unas pocas oraciones que fueron traducidas como un discurso que en inglés duró por lo menos dos minutos; un discurso que contenía no sólo información acerca del sufrimiento de la mujer y su familia, sino también acerca de la necesidad de las víctimas de la inundación de ayuda internacional. Me quedé con dudas acerca de lo que realmente había sido traducido, porque aunque el mensaje humanitario era claro e importante, era difícil creer que aquellas pocas oraciones dichas por una campesina de un poblado rural se hubiesen convertido en una apasionada petición de ayuda internacional, articulada en más de una docena de oraciones en inglés. Aun tomando en cuenta que escuchaba un programa de radio y, por lo tanto, la edición era un factor a considerar, la disparidad entre las declaraciones de la hablante pakistaní y la longitud del discurso del intérprete era alarmante. ¿Qué tan preocupante pueden ser tales disparidades en un contexto en el que hay desconfianza entre ambas partes desde el principio?

Siempre hemos necesitado de traductores e intérpretes, especialmente en tiempos de conflicto y antagonismo internacional. Las guerras son peleadas con armas, pero los tratados de paz se hacen con palabras; sin hombres y mujeres que busquen suavizar las tensiones y malentendidos al traer el esclarecimiento de la comprensión mutua a la mesa, la creación de tratados de paz sería

imposible. El brutal asesinato de los intérpretes afganos sirve para demostrarnos lo vital que es la comunicación interlingüística si queremos crear un mundo mejor, y la fuerte necesidad que tenemos de gente valiente capaz de facilitar dicha comunicación. Los riesgos que asumen son enormes, porque lidian no sólo con las hostilidades de un conflicto en particular, sino con miedos psicológicos de alteridad muy arraigados; miedos que derivan del terrible poder de un idioma que nos es desconocido, ajeno a nosotros y puede pertenecer a personas que podrían ser nuestros enemigos. Los traductores e intérpretes que han tenido el coraje para enfrentar día a día esos miedos en su trabajo merecen nuestro respeto y admiración.

Publicado por primera vez en *ITI Bulletin*,
noviembre-diciembre de 2010.
Traducido por Jack Hallenport

# ¿Qué tan moderna debe ser una traducción?

Últimamente he leído a algunos traductores victorianos que por lo general preferían usar un extraño inglés arcaico, diferente a cualquier otro inglés escrito, lleno de palabras como *yet* [todavía], *yea* [sí] y *verily* [en verdad], así como de palabras compuestas que son casi un trabalenguas. Evidentemente éste era el lenguaje popular de la época e, independientemente de si el idioma original era griego antiguo o sánscrito, la traducción podía parecer una parodia del inglés medieval. Sin embargo, los gustos cambian, y el falso medievalismo ahora se percibe como algo pintorescamente cómico, por ello, esas traducciones han desaparecido, quizás para siempre.

No obstante, lo interesante es que haya durado tanto tiempo. La historia de la traducción, al igual que cualquier otro tipo de escritura, puede decirnos mucho sobre los gustos de una cultura en particular, en un momento determinado, y el mundo medieval –fuera falso o no– atraía fuertemente a los lectores cuya realidad diaria estaba influenciada por las ciudades en expansión y las sucias fábricas de la Inglaterra victoriana industrial. Actualmente, por el contrario, favorecemos que se traduzca a un inglés moderno, a un lenguaje que resulte accesible para la mayoría de los lectores.

Pero esto a su vez plantea la cuestión de qué tan lejos puede llegar un traductor. ¿Qué tan moderna se puede ser? El lenguaje está en un estado constante de transformación y, algunos idiomas –el inglés entre ellos– realmente cambian con gran rapidez. Se ponen de moda nuevas palabras, su significado cambia y desaparece. Mi hijo de 14 años elogia las cosas diciendo que son *sweet* [fabulosas] o *wick-ed* [perversas], acentuando la segunda sílaba. Una película *perversa* no quiere decir que sea abominable, sino que realmente

la disfrutó. También he oído que la gente usa el término *bad* [malo] de la misma manera, queriendo decir que algo está bien. *Well bad* [bien mal] es una expresión que a menudo se oye en nuestra casa, queriendo decir que algo estuvo realmente bien.

El argot, en particular el de los adolescentes o el laboral, siempre ha cambiado a ritmos acelerados. Para los lexicógrafos no es fácil mantenerse al día, y cada nueva edición del *Oxford English Dictionary* contiene palabras no incluidas en ediciones anteriores, palabras que a menudo se debaten en los medios de comunicación. Hace veinte años, nadie decía *hassled* [fastidiado] y hoy en día es algo muy común. Cuando las sociedades experimentan cambios radicales –como sucedió en toda Europa después de la caída del comunismo– los idiomas también cambian de manera radical. No hablo árabe, sin embargo, estoy segura que el lenguaje cotidiano en Irak está cambiando a un ritmo mucho más rápido del que lo hizo durante los años estáticos de la dictadura. El cambio social y el cambio lingüístico están interconectados, lo cual puede afectar a los traductores de dos formas.

En primer lugar, los traductores tienen la presión de hacer una obra disponible para los lectores contemporáneos, pero tienen que decidir qué tipo de lenguaje contemporáneo utilizar. Hoy en día, el inglés de Ali G. puede sonar gracioso, pero no sonará gracioso en un futuro muy cercano; se considerará tan anticuado como el lenguaje de los estudiantes de Oxford en *Brideshead Revisited*, de Evelyn Waugh.

En segundo lugar, se podría estar traduciendo una obra que en su momento haya sido considerada como un texto radicalmente moderno y, por lo tanto, la presión de encontrar una manera equivalente de plasmar la modernidad se complica aún más. Aristófanes fue un antiguo dramaturgo griego, no obstante, en sus días fue un escritor satírico que podía llegar hasta el centro neurálgico de su propia sociedad. ¿Un traductor de sus obras debería optar por traducir solamente a un inglés moderno o ir más allá para tratar de encontrar paralelismos con los chistes políticos de Aristófanes en nuestra sociedad? A menudo, los traductores de obras teatrales prefieren la segunda opción, y el resultado son versiones muy divertidas y llenas de significado aquí y ahora. Sin embargo,

el problema es que esas traducciones pasan de moda muy rápidamente y necesitan revisarse constantemente. Resulta interesante que las traducciones de obras teatrales pasen de moda más rápido que otros tipos de traducción, y esto debe relacionarse con la inmediatez de la lengua hablada empleada por un traductor y, en algunos casos, con la calidad efímera de las referencias.

Algunos traductores han argumentado que, si una obra es antigua o medieval, el traductor de alguna manera debe reflejar su antigüedad en el lenguaje de la traducción. Ésta era la opinión victoriana, pero la razón principal por la cual la tendencia a medievalizar cayó en desuso fue que los traductores tenían que inventar un lenguaje, ya que nadie hablaba ese falso inglés medieval que muchos traductores utilizaban en sus versiones escritas, y el resultado era poco convincente para los lectores.

Mi opinión es que si el objetivo de una traducción es que ésta tenga autenticidad y sea legible, el traductor debe escribir en su propio idioma, utilizando un lenguaje enraizado en la realidad y no en la fantasía.

La modernización resulta especialmente problemática cuando se decide actualizar en particular las plegarias de los textos sagrados. Hace poco fui a tres iglesias en una semana. La congregación católica se sabía todas las oraciones de memoria y las pronunciaba con una velocidad tal que sólo podía lograrse habiendo tenido total familiaridad con las palabras. Sin embargo, había miembros de la congregación que crecieron escuchando la misa en latín, y tuvieron que volver a aprender las oraciones que les habían enseñado en la infancia. Asimismo, en una catedral anglicana, la congregación sabía todas las respuestas de memoria; pero en una pequeña iglesia anglicana que visité, el orden de la celebración se nos entregó en una hoja impresa y la congregación parecía confundida. Cuando se pronunció el Padre Nuestro, la mitad de la congregación, yo incluida, recitó la oración que sabíamos de antes; los demás leyeron de la hoja una oración redactada de manera distinta. Dos tipos de inglés resonaron por toda la iglesia.

El caso de la modernización se ha defendido con pasión. Se dice que una iglesia que no evolucione con el paso del tiempo –lingüísticamente y en otros aspectos– perderá terreno y alienará a

las generaciones más jóvenes. Quizás el caso no se ha defendido de manera convincente, pues –por lo que pude ver– sólo ciertos elementos de la celebración religiosa se han adaptado a un inglés más moderno, e incluso esa variedad supuestamente moderna todavía se encuentra bastante lejos de la forma cotidiana de hablar. También me pregunto por qué las oraciones sí tienden a modernizarse y los himnos no. Los aficionados al futbol suelen cantar con entusiasmo "Abide with me" en las gradas, no obstante, difícilmente podría clasificarse como inglés moderno. Sólo por diversón he intentado traducir la primera estrofa al tipo de inglés que los aficionados al futbol podrían utilizar. El himno original, de H.F. Lyte (1793-1847), dice así:

*Abide with me; fast falls the eventide:*
*The darkness deepens; Lord with me abide!*
*When other helpers fail, and comforts flee,*
*Help of the helpless, O abide with me.*

[Permanece a mi lado; rápido cae la tarde:/ la oscuridad se intensifica; Señor, ¡permanece a mi lado!/ Cuando otros acompañantes se quiebran y el bienestar desaparece,/ ayuda de los desamparados, ay, permanece a mi lado].

Mi versión es la siguiente:

*Stay with me; night's coming on quickly:*
*It's getting much darker; stay with me, Lord.*
*When other helpers bottle out and you're really stuck,*
*Help the helpless, and stay with me, will you?*

[Quédate conmigo; la noche está por caer:/ cada vez se oscurece más; Señor, quédate conmigo./ Cuando tus acompañantes se acobardaron y no puedes salir de ésa,/ ayuda a los desamparados y quédate conmigo, ¿lo harás?].

Me estoy haciendo la graciosa para darme a entender. En los himnos es importante un buen ritmo, también la rima; mi versión

carece de ambos. El ritmo también es un factor importante para las plegarias y la fuerza de un lenguaje que tiene una función ritual en la sociedad es aún más importante. La gran pregunta que queda por responder es si la actualización del lenguaje ritual religioso cumple con el propósito de llegar a más gente –más jóvenes– o si viene a menos por parecer que trivializa dicho lenguaje. ¿Entiende la gente realmente la frase "*forgive us our trespasses*" [perdona nuestras ofensas]? ¿O "*forgive us our misdeeds*" [perdona nuestras faltas] cumple con la función de modernización a la que aspira? Si la modernización es tan importante, ¿por qué no parece importarle al público que canta, con mucho entusiasmo, himnos en los eventos deportivos?

La modernización del lenguaje afecta a todos, no sólo a los traductores. Todos tenemos puntos de vista sólidos; algunos creemos que aferrarse a las versiones obsoletas de los textos y negarse a abandonar las viejas reglas gramaticales y de pronunciación es una señal no deseada de desvinculación con la sociedad contemporánea. Otros creen que la constante creación de una nueva jerga, la alteración de textos muy queridos y la insistencia en la modernidad son indicios de una sociedad que ha abandonado sus valores tradicionales y perdido el rumbo. Probablemente, la realidad se encuentre entre estos dos polos. El dilema de un traductor, que se dedica a las palabras, es saber cómo encontrar un equilibrio entre tradición y modernización; es saber cuándo hay que innovar y cuándo no hay que meter la mano. Como sucede con varios aspectos de la labor del traductor, es imposible complacer a todos.

Publicado por primera vez en *ITI Bulletin*,
marzo-abril de 2004.
Traducción de Erick Antonio Sarmiento Marabotto

# Ansiedad de estatus

Es una experiencia que cualquiera que trabaje con diferentes idiomas debe haber experimentado: estás sentado pacíficamente en algún lugar, cuando alguien timbra, toca la puerta o se dirige hacia ti en algún lugar público y te pide traducir algo para ellos. Frecuentemente, lo que ellos desean para traducir son documentos legales increíblemente complejos, papeleo científico o algo por el estilo.

Recuerdo que una vez me encontraba sentada con algunos amigos en un idílico café de pueblo, en el Dordogne, cuando me pidieron que tradujera una cotización de construcción de una extensión para la casa de un expatriado americano, toda hecha a mano y, con términos técnicos que no hubiera comprendido ni en inglés. Los segundos hogares parecen sacar a relucir este impulso en la gente, y puedo pensar en escrituras francesas, relativas a libertades de tránsito; disputas territoriales portuguesas y documentos notariales públicos italianos que han pasado por mi escritorio.

La razón por la que existe este tipo de conducta puede ser encontrada en la actitud de la sociedad sobre la traducción. La gente que no traduce o, peor aún, que no tiene el conocimiento de algún otro idioma, supone que un traductor es "todo poderoso". Que nos den un documento, sin importar el tema, y nosotros lo transformaremos en una versión equivalente y entendible en inglés. El que muchos de nosotros probablemente no entendamos términos técnicos en nuestro propio idioma parece ser pasado por alto por tales personas, al igual que la idea de que podrían contratar a un traductor profesional para hacer un trabajo decente.

Amigos médicos o dentistas se quejan de comportamientos similares. Siempre son abordados en las fiestas y les piden ofrecer un diagnóstico basado en síntomas referidos de manera explícita

luego de tres copas de vino. Supongo que son gajes del oficio, pero en lo que se refiere a los traductores, la situación es ligeramente diferente. Aunque todo mundo respeta a los doctores, aun cuando los acosan, existe una doble postura hacia los traductores. Esa gente que asegura que los traductores tienen el poder de interpretar cualquier cosa es renuente a reconocer que vale la pena pagar por esta habilidad; y cuando la misma gente habla acerca de libros que ha leído y que, originalmente, fueron escritos en otros idiomas, uno puede estar seguro que mencionarán el nombre del autor, y no así el del traductor, sin el cual no habrían podido leer ese libro.

Ahora, estoy aún más molesta por la marginación de traductores de lo que estuve durante mi fase evangelizadora, hace unos 20 años. En ese entonces, con heridas frescas por algunas horribles experiencias en el ámbito de la traducción independiente, no desperdiciaba oportunidad de declarar la importancia del papel de los traductores dónde quiera que iba. Había llegado a presenciar algunos de los abusos que habían sufrido los traductores, cuando las traducciones se realizaban fuera de la seguridad de las organizaciones profesionales. En una ocasión, pasé varios días traduciendo un guion cinematográfico, todo para que al final el productor me ofreciera sólo una fracción de los honorarios acordados, ya que no valía la pena darle seguimiento al guion. Reclamé que no era culpa mía, sino que era principalmente debido a la pésima calidad del libreto; pero sólo pude conseguir la mitad del pago acordado, después de una discusión considerable. Muchas veces, mis traducciones se han publicado sin ningún reconocimiento; y las pruebas del primer libro que traduje llegaron con el nombre del autor y el editor de la colección, en letras grandes y mi nombre, entre corchetes, mucho más abajo en la portada. Escribí una carta enardecida al editor, quien residía en Nueva York, quejándome de esto y, por primera vez, mi reclamo fue escuchado; mi nombre apareció apropiadamente en la versión publicada, pero este episodio me enseñó mucho acerca de cómo se trata a los traductores, aún por editores respetables.

Muchos traductores en el Reino Unido, a los que les piden traducir obras de teatro, se quejan amargamente de que su trabajo es desdeñado, antes de ser entregado a algún dramaturgo famo-

so, quien hace mínimos arreglos y se autoproclama traductor del mismo.

Esta desafortunada serie de eventos parece ser un fenómeno particularmente inglés, y los intentos de justificación por parte de los productores, quienes frecuentemente pretenden que se necesita de la mano del dramaturgo para transformar una versión "literal" en una "interpretativa", resultan ser, a mi parecer, poco éticos.

Los críticos de revistas literarias y periódicos tampoco mejoran esta situación. Recientemente leí unas reseñas de la traducción que hizo Maureen Freely de la última novela de Orhan Pamuk y me alegré de que se mencionaran ambos nombres en todas.

Es inusual, ya que, aunque haya periódicos como *The Independent* que dan el crédito debido a la parte que desempeña el traductor al traer novelas a lectores de habla inglesa, incluso al grado de patrocinar un premio anual en traducción, la mayoría de los críticos ignora al traductor. Aun cuando los nombres de los traductores son mencionados, el crítico frecuentemente hablará acerca de la novela como si no hubiese sido traducida.

En algunos casos, se publican traducciones sin que aparezca el nombre del traductor en ningún lado. Uno de los textos participantes del *Independent Foreign Fiction Prize* en el 2003, fue presentado por un editor que omitió mencionar al traductor. No hace falta decir que no formó parte de la lista de finalistas.

Pero esta situación continúa también por la actitud ambigua de muchos traductores sobre su función. Muchos traductores no quieren publicidad, no quieren ser reconocidos prominentemente como autores originales y consideran que su trabajo es el facilitar y no el de crear. En este aspecto, los traductores pueden ser comparados con maestros o enfermeras que no aspiran al reconocimiento público, codiciado por muchos profesores o consultores hospitalarios, y están conformes sólo con hacer un trabajo bueno y profesional, lejos de los reflectores de la publicidad.

El deseo de invisibilidad por parte de muchos traductores nos lleva al meollo del asunto.

Recientemente, escribí un artículo que describía la traducción como un oficio artesanal. Fui reprendida por un amigo traductor, quien insistió en que debí describir la traducción como un arte.

En este punto, era obvio que teníamos un malentendido, ya que al destacar lo artesanal de la traducción la intención era alabar la habilidad del traductor, en lugar de denigrar sus logros.

El hecho de que la traducción sea una actividad creativa, no quiere decir que no sea un oficio, así como la fabricación de muebles o el diseño de modas, ambos son artesanales y creativos. La cuestión fundamental de nuestra inconformidad era terminológica, pero al igual que muchas disputas acerca del idioma, siempre hay una capa más profunda de significado. En este caso, la cuestión era de percepción, ya que él sintió que describir la traducción como un oficio era como disminuir su importancia.

Tal vez, en un mundo obsesionado con etiquetas, él tiene razón al insistir en usar un lenguaje que refuerce la importancia y el estatus de la traducción. Por otro lado, muchos traductores son felices con la idea de la labor artesanal en la traducción, que lleva connotaciones de un largo aprendizaje y un profundo entendimiento de la materia prima que el traductor experto puede entonces moldear como él o ella crea conveniente. La materia prima que el traductor utiliza es, desde luego, el idioma.

Interesantemente, aunque profesionales del teatro en muchos países hablan acerca del "arte" o incluso acerca de la "ciencia" del teatro, pocos lo hacen en inglés, donde pragmáticamente, tienden hablar más acerca del "trabajo", evitando así por completo el debate sobre el arte o el oficio.

A pesar de las disputas terminológicas o del deseo de muchos traductores por permanecer silenciosamente invisibles a medida que avanzan con el trabajo de traducir el texto en turno, es importante para todos aquellos que trabajamos en la traducción reforzar el mensaje de la importancia de los traductores en el mundo que habitamos. La traducción tal vez no sea tan reconocida como debería serlo; todavía es mal pagada y a menudo de forma irregular, y la gente aún tiene nociones erróneas acerca de lo que conlleva, pero si, de la noche a la mañana, todos los traductores en el planeta desparecieran el mundo se encontraría en un desorden aún peor que el actual.

Aún siento que es mi deber predicar el evangelio de la importancia de la traducción, con la esperanza que algún monolingüe inconverso lo escuche y responda.

Publicado por primera vez en *ITI Bulletin*,
septiembre-octubre de 2004.
Traducción de Javier Carreón González

# Bajo la influencia

Leyendo una crítica literaria el otro día, me llamó la atención una frase utilizada por el crítico. Escribió el autor en cuestión que había sido influenciado por diversas fuentes, y enlistó a tres o cuatro escritores que, en su opinión, habían sido la inspiración detrás del trabajo del autor. Dado que esos escritores eran de distintos países y habían escrito sus trabajos en diferentes idiomas, comencé a pensar en la idea de la influencia y a preguntarme cómo el crítico podía estar tan seguro. A menos que el escritor del que hablaba tuviera acceso a esos idiomas, cualquier influencia que pudiera tener lugar debió suceder a través de una traducción, la cual, sin embargo, nunca fue mencionada.

Cuando estaba en la universidad estudiando literatura comparada, había algo vagamente identificado como "estudios de influencia". Algunos críticos vieron el rastrear las influencias como algo central en cualquier comparación literaria, mientras otros alegaban que probar la influencia era imposible. Lo que parece que nadie discutió aquí, sin embargo, fue la relevancia de la traducción. Pues, aunque en algunos casos es claro que los escritores han leído a otros escritores en el idioma original, también es claro que muchos no. El enorme impacto y la influencia resultantes que las obras del noruego Ibsen y del sueco Strindberg tuvieron sobre muchos escritores al final del siglo XIX, le deben todo a la traducción, dado que casi nadie fuera de sus propios países podía entender noruego o sueco.

En las críticas literarias, la traducción se toma poco en cuenta, lo cual es particularmente mortificante en un campo tan amplio como lo es la literatura comparada, tampoco figura tan prominentemente como debería en el área de moda de los estudios poscoloniales. Parece asumirse que los trabajos literarios pueden pasar claramente entre culturas, que pueden de alguna manera filtrarse a través de un tiempo y un espacio a otro, a pesar de que también tienen que pasar a través de una barrera mucho más impermea-

ble: la barrera del lenguaje. Los críticos y los reseñadores necesitan tomar en cuenta esta etapa en el proceso de transferencia, ya que es absurdo asegurar que un escritor ha influenciado a otro si no se toman en cuenta las complejidades de la transferencia lingüística y el papel del traductor.

Si consideramos la historia literaria a grandes rasgos, lo que inmediatamente se vuelve obvio es el significado central de la traducción en el movimiento de escribir de un contexto a otro. Los grandes periodos de innovación y cambio en la escritura siempre han estado ligados a la traducción en cierta manera. Alguien dijo alguna vez que la Reforma era primeramente una disputa entre traductores y, por supuesto, la traducción fue fundamental también en el Renacimiento. El Romanticismo europeo se propagó a través de la traducción: la enorme influencia de Macpherson y Byron sobre las literaturas emergentes en Europa central, del sur y del este, no fue porque muchos escritores de esas regiones supieran inglés, sino porque la calidad de las traducciones que utilizaban como fuentes de inspiración. Esto es lo que pasa frecuentemente con la traducción: se traduce una obra, nuevos lectores obtienen acceso y encuentran inspiración en lo que ahora aparece como diferente, nuevo y emocionante. Entre esos lectores hay escritores que a su vez se embarcan en sus propios viajes creativos, adaptando lo que han leído en traducción a su propio contexto, reconociendo sus propias historias y tradiciones. Así es como la forma de soneto se esparció rápidamente a través de Europa, con cada idioma adaptando esa forma tan versátil a las convenciones de distintas tradiciones. Así fue como los poemas épicos de la temprana Edad Media se diseminaron y fueron transformados, al punto que Roland, el antiguo héroe épico francés, eventualmente se convirtió en el protagonista de las obras de títeres sicilianas, y el sombrío Arturo de origen galés y betón se convirtió en una figura central de la iconografía occidental. Es lo que está sucediendo ahora en China, tras años de un acceso restringido a otras literaturas, y el auge de la traducción, combinados con la abundancia de nuevos escritores, da testimonio de un gran surgimiento de creatividad que indudablemente tendrá trazos de otredad implícitos en ella.

Los escritores siempre han tomado prestado unos de otros, así que se podría decir que la influencia es intrínseca al arte de la escritura. "A un artista lo que le importa es la perfección de su obra, y no el hecho de que esa obra proceda de él o de otros", escribió el políglota escritor argentino, Borges (2002b: 9).[3] De donde sea que Shakespeare tomó sus tramas, está claro que en algún punto estuvo involucrada la traducción de múltiples idiomas. Goethe buscó inspiración del oriente; James Joyce tomó prestado de todos lados. Escribiendo en 1918, Ezra Pound (1963: 194) aconsejó a los escritores: "sean influenciados por tantos grandes artistas como puedan, pero tengan la decencia ya sea de reconocer la deuda abiertamente, o de tratar de encubrirlo". El ingenioso consejo de Pound está en el centro de toda escritura, y él, más que la mayoría de los escritores, era profundamente consciente de la importancia de la traducción. Su mayor logro, los *Cantos* es una extraordinaria proeza, escrita durante muchos años por un poeta con conocimientos enciclopédicos de literatura mundial y un hambre de leer más en idiomas que no sabía.

Poco después de la Primera Guerra Mundial, trabajando con otros artistas, Pound concibió la idea de una fuente creativa de energía, al cual llamaron vórtice. En vez de ver la influencia como algo que pudiera ser transmitido de una manera lineal, de A a B, estos escritores propusieron la idea de un gran vórtice de energía en, desde y a través del cual las ideas se dispararían a gran velocidad. En la ráfaga de ideas, las nociones de originalidad y derivación se disolverían, así que los argumentos sobre quién pensó primero qué, sobre fuentes, préstamos y copias, sobre la fidelidad y la infidelidad serían eclipsados. Es una imagen interesante, y mucho de su tiempo, encapsulando la filosofía de una edad que, en retrospectiva, puede ser vista como el inicio del mundo conectado globalmente. Las actuales imágenes dominantes son aquellas de circuitos, redes, intersecciones, mapas y modelos de ADN, más que las de un vórtice, pero la noción de tratar de explicar las fuerzas creativas a través de imágenes científicas es la misma.

[3] Cita tomada del original en español, Jorge Luis Borges y Osvaldo Ferrari, *En diálogo*, vol. 2. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1998, p. 68 (N.T.).

Pound es un caso particularmente interesante en lo que se refiere a las ideas sobre la influencia. En 1915, publicó una colección de traducciones tituladas *Cathay* basadas en notas del sinólogo Ernest Fenollosa y sus traducciones informales de los ideogramas de Li Po. Las opiniones están divididas sobre si estos poemas pueden ser definidos como "traducciones", aunque es claro que sin Fenollosa no podrían hacer sido escritos. En la medida en la que se involucró un proceso de transferencia interlingüística, a mi parecer los poemas *Cathay* son traducciones. Pero el éxito de estos poemas se debe tanto al tiempo en el que aparecieron, como a las habilidades poéticas de Pound, y esto es una dificultad añadida siempre que intentamos establecer patrones de influencia. Las imágenes de desesperación, tristeza y pérdida que Pound recreó de los antiguos textos chinos tocaron las fibras de una generación de lectores conmocionados por los horrores de lo que estaba sucediendo en los campos de batalla de la Primera Guerra Mundial. El famoso "Lamento del Guardia Fronterizo" transmitía una sensación totalmente contemporánea, como lo demuestran estas líneas:

*I climb the towers and towers*
*to watch out the barbarous land:*
*Desolate castle, the sky, the wide desert.*
*There is no wall left to this village.*
*Bones white with a thousand frosts,*
*High heaps, covered with trees and grass;*
*Who brought this to pass?*
*Who has brought the flaming imperial anger?*
*Who has brought the army with drums and with kettle-drums?*
[Trepo a una y otra torre/ para avizorar las tierras bárbaras:/ castillo desolado, el cielo, la extensión desierta./ No ha quedado de esta aldea un solo muro en pie./ Huesos blanqueados por innumerables heladas,/ altas pilas, cubiertas de árboles y hierbas./ ¿Quién promovió estas ruinas?/ ¿Quién desató la flamígera cólera imperial?/ ¿Quién atrajo las huestes con sus tímpanos y tambores?].[4]

[4] Traducción al español del poema de Pound de Carlos Viola Soto, en Ezra Pound, *Antología poética*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1963, p. 102. (N.T.).

El *Cathay* de Pound conmovió a toda una generación, al punto que una colección de poemas oscuros traducidos del chino se transformaron en un trabajo que podía ser leído como un lamento contra la crueldad e irracionalidad de la guerra. Buscando traducir poesía oriental para lectores occidentales, inadvertidamente Pound fue reconocido como uno de los grandes poetas de la guerra de su generación.

No debería subestimarse la importancia de la traducción en la transmisión de la literatura y, ciertamente, no debería ignorarse. Recientemente, con mis alumnos, hemos estado discutiendo la variada suerte de la obra de Hans Christian Andersen en diferentes países, cuyo bicentenario de nacimiento se celebra este año. Lo que es más que obvio es que, sin las traducciones, este escritor no habría sido conocido fuera de su país natal, y la extensión de su fama alrededor del mundo depende del trabajo de los traductores (comúnmente anónimos). En el caso de Andersen, dada la relativa inaccesibilidad del danés, las traducciones frecuentemente eran hechas a través de un tercer idioma, pero cualquiera que fuese el proceso, el impacto resultante de uno de los escritores de literatura infantil más canónicos del mundo sucedió por el trabajo de los traductores.

Me gustaría ver que el rol de la traducción recibiera la atención que merece en los estudios literarios en general. Me parece extraño que no haya sucedido ya, dado que la literatura está hecha de palabras y los escritores usan palabras que les son familiares en su propio idioma. Parecemos ser capaces de aceptar la idea de viajes internacionales, comunicación global, y referencias cruzadas e influencias entre culturas. ¿Qué es lo que nos impide ver que todas estas transacciones están relacionadas por completo con la traducción?

Publicado por primera vez en *ITI Bulletin*,
julio-agosto de 2005.
Traducción de Leticia Sangeado Valenzuela

# Punto de referencia

En alguna ocasión dije que no pasa una semana sin que consulte alguna cosa en algún diccionario. Podría haber añadido además que uso diariamente mi diccionario de sinónimos. Los diccionarios en todas sus variedades –diccionarios de rimas, diccionarios bilingües, diccionarios monolingües en varios idiomas, de concordancias, de sinónimos y antónimos, y los diccionarios de topónimos– son instrumentos fundamentales para el oficio de cualquier escritor. O eso solía pensar, hasta que recibí varios correos electrónicos provenientes de personas quienes me contaron que les inhibía admitir su dependencia de los diccionarios y me agradecían por "revelarme como una usuaria del diccionario". Un escritor muy distinguido me contó que en alguna ocasión fue criticado y lo habían hecho sentir menos durante una reunión literaria supuestamente de élite, en la cual aquellos escritores que recurren a diccionarios fueron ridiculizados por considerárseles incompetentes.

La misma historia surgió la semana pasada; sólo que en esta ocasión el sustentante de la importancia fundamental de los diccionarios como medios para el desarrollo del oficio de la escritura fue el galardonado poeta y traductor de Irlanda del Norte Ciaran Carson (2002). Con su estilo fantásticamente ingenioso, arguyó que el problema no son los escritores que sienten que deben usar diccionarios todo el tiempo, ¡sino aquellos que piensan que no! Incluso va más lejos que yo al consultar palabras por medio del internet. Mientras trabajábamos con un grupo de estudiantes internacionales, estuvimos de acuerdo en que cualquier persona que considere el uso del diccionario un hábito inferior aún no ha comprendido que toda la escritura, ya sea que involucre traducción o no, es un oficio que requiere perfeccionarse con el paso del

tiempo, como cualquier otro, y que la experiencia del éxito y del fracaso necesitan basarse en la práctica constante y sobre buenos y bien afilados instrumentos. ¡Como los diccionarios!

Trabajar con una lengua como la inglesa, que tiene un vocabulario vasto, implica que existe un gran número de palabras que no son del todo sinónimas, pero casi. La palabra *listening* [escuchar] no es realmente lo mismo que *hearing* [oír], ni la palabra *glitter* [brillo] es lo mismo que *glisten* [lustre], aun cuando sean trasladadas a un solo término en idiomas con un vocabulario más restringido, porque son casi lo mismo. Esto implica que el idioma inglés es un terreno que se presta para la poesía, y también para la ironía y el humor, ya que las palabras con matices distintos de significado pueden usarse de formas sutiles y poderosas. La sola variedad de palabras que hay al alcance de la mano también puede ser problemática. Últimamente, he estado usando mucho mi diccionario, intentando hallar palabras en inglés para sonidos acuáticos. Es una búsqueda ardua. Estoy escribiendo poemas acerca de Scalan House, ese lugar extraordinario en el norte de Escocia que sirvió como seminario para el último puñado de sacerdotes católicos, después de que las insurrecciones jacobitas fueron abatidas de forma tan brutal, y deseo transmitir algo del paisaje sonoro del lugar. Lo que uno oye al recorrerlo son los sonidos del viento, del agua y de las aves, y nada más, pero el intento de expresar el sonido del arroyo sigue llevando al lugar común. Longfellow escribió sobre el agua que sale a borbotones y forcejea; algunos poetas nos obsequian con arroyos que ríen, otros prefieren latinismos, y Tennyson nos ha regalado el riachuelo más famoso de todos:

*I chatter over stony ways*
*In little sharps and trebles,*
*I bubble into eddying bays,*
*I babble on the pebbles.*

[Chachareo en empedradas/ en agudos y altos breves,/ burbujeo sobre la contracorriente,/ balbuceo sobre guijarros].

Busco algo que no solamente sugiera la sensación del sonido del agua, sino que honre la solemnidad del lugar. Necesito una palabra que diga lo que la corriente hace y que sea compatible con otra línea: "*the hiss of grass in the wind*" ["el susurro de la hierba en el viento"], en la cual la palabra *hiss* [susurro] se escogió deliberadamente no sólo por su sonido, sino también por sus connotaciones levemente obscuras o siniestras. Scalan House representa, al mismo tiempo, un testimonio de sobrevivencia en condiciones muy desfavorables y una historia manchada de sangre; además, la masacre de Culloden sucedió apenas a unas millas de distancia. Entonces ¿cuál palabra por sí sola puede desplegar tantos matices en el significado? Evidentemente no puedo hacer que mi arroyo balbucee [*babbling*], así que probé con desvariar [*gabbling*] lo que enseguida le da un aire de tontera, inaceptable por completo; lo mismo con borbotear [*burbling*]. Mi diccionario de sinónimos me ha aprovisionado con palabras tales como: *blabbering* [parlotear], *blethering* [deslenguarse], *cackling* [cotorrear], *gaggling* [cacarear], *gibbering* [atrabancarse], *gurgling* [vanilocuencia], *gushing* [gargarear], *jabbering* [resoplar], *murmuring* [murmurar], *prattling* [verborrea], *rattling* [cascabelear], *spluttering* [chisporrotear], *spouting* [espumar], *sputtering* [escupir], *yabbering* [charlotear], *yattering* [palabrería], ninguna de las cuales me sirve. Deberé seguir intentándolo.

Por otra parte, lo que muestra esta lista es que la lengua inglesa tiene poco respeto por el agua corriente. Ninguna de esas palabras es elegante; de alguna forma todas están conectadas con ideas de sonidos excesivos y torpes, relacionadas en el peor caso con la estupidez, en el mejor con la ligereza, y me pregunto por qué es así. El italiano es mucho más respetuoso con el agua; probablemente ello se debe a que los patrones de rimas en italiano son tan inherentemente sonoros y a que tiene tantos.

El buen traductor literario posee un entendimiento instintivo de las maneras muy distintas en las que pueden utilizarse las lenguas y las distintas cosas que se pueden hacer con ellas. El cuasisinónimo es un instrumento magnífico para el escritor de lengua inglesa, y los buenos traductores pueden aprovecharlo como les resulte más ventajoso. Un buen traductor será capaz de lograr un

equilibrio entre lo que funciona en idioma y lo que funcionará en otro, y un gran traductor se asegurará de que el lector de la traducción sienta la potencia del original de manera significativa.

Ciaran Carson es un poeta y un traductor laureado cuya versión del *Inferno*, de Dante, recibió el Premio Weidenfeld de Traducción en el año 2003. No es difícil entender por qué, especialmente si se la compara con otras meritorias versiones académicas. Cuando le di a mi hijo a leer la versión de Carson, comentó fue que esta traducción se leía como un verdadero poema. Comparemos la forma en la cual este poeta-traductor recrea los primeros versos del Canto XXXII, cuando Dante desciende temeroso hacia el fondo de infierno y lucha por encontrar las palabras que expresen el horror de ese lugar, con la versión en prosa de Robert Durling, respetable, pero opaca. He aquí el texto en lengua italiana:

*S'io avessi le rime aspre e chiocce*
*come si converrebbe al tristo buco*
*sovra'l qual pontan tutte le altre rocce,*
*io premerei di mio concetto il succo*
*più pienamente; ma perch'io non l'abbbo,*
*non sanza tema a dicer mi conduco:*
*ché non è impresa da pigliare a gabbo*
*descriver fondo a tutto l'universo,*
*né da lingua che chiami mamma or babbo.*

¡Cuánto sucede en estas líneas! Dante usa palabras de timbre áspero, luchando por expresar lo inexpresable, y es tal su estado de ánimo que vuelve a su niñez. Conforme le falla el lenguaje, retorna al punto de partida, insinuando que necesita un tipo distinto de lenguaje para hablar de ese lugar obsceno. Durling lo traduce impertérrito:

*If I had harsh and clucking rhymes such as befit the dreadful hole toward which all other rocks point their weight, I would press out the juice of my concept more fully; but because I lack them, not without fear do I bring myself to speak; For it is no task to take in jest, that of*

*describing the bottom of the Universe, nor one for a tongue that calls mommy and daddy.*

["Si tuviese un estilo áspero y ronco, como conviene para describir el sombrío pozo sobre el que se apoyan todas las demás rocas, exprimiría mucho mejor el jugo de mi pensamiento, mas como no lo tengo, no sin miedo consigo hablar; porque no es tarea que pueda tomarse como juego, la de describir el fondo de todo el universo, ni para ser acometida por una lengua que llama a mami y a papi"].

Carson tiene una estrategia diferente:

*Had I some wild barbaric rhetoric*
*to suit the gloom of this appalling pit*
*which takes the weight of stack on stack of rock*
*I would extract more meaning from the pith*
*of what I saw within; but since I don't,*
*with trepidation do I take this path*
*of words; for to describe the fundament*
*of all the world is no mere bagatelle,*
*nor is it depth for baby-babble meant.*

["Si tuviera una retórica salvaje y bárbara/ que se adapte a la oscuridad de este pozo abominable/ que recibe el peso de pila tras pila de rocas/ extraería más sentido de la médula/ de lo que vi dentro; pero ya que no la tengo/ con trepidación tomo este camino/ de palabras; pues describir los cimientos/ de todo el mundo no es una bagatela cualquiera,/ ni corresponde al balbuceo de un bebé"].

Sabe que no puede reproducir en inglés la estructura sonora del italiano, así que opta por un grupo de sonidos diferentes, con imágenes como "*the weight of stack on stack of rock*" ["que recibe el peso de pila tras pila de rocas"], una línea que abreva de la tradición poética inglesa, al igual que las últimas tres líneas acarrean resonancias de Shakespeare. Carson me dijo, mientras conversábamos acerca de su trabajo, que lo principal para él es a qué suena una obra, su musicalidad y sus ritmos. Para ilustrar este punto,

cantó las primeras líneas de *Inferno*, para lo cual echó mano de su amplio conocimiento de la música tradicional de Irlanda imaginándose a sí mismo en el mundo de Dante. Reflexionando sobre el exilio de Dante de Florencia, y la amarga lucha interna que precedió las amenazas contra su vida, llevó a Carson a comparar ese mundo con Belfast en los años posteriores al Domingo Sangriento. También sugirió que así como Dante otorga un testimonio final en sus propias voces a las docenas de personajes recluidos por siempre en el infierno, el traductor debe mantenerse consciente de todos estos estilos distintos de habla escuchados en cada nivel del descenso de Dante. Para reproducir esta variedad, Carson recurrió nuevamente a su cotidianidad personal, usando las pautas de expresión de la gente que lo rodea y transpone sus ritmos en su versión de una épica medieval italiana. Un crítico escribió cómo "acentos de la picaresca vulgar" andan a la par con la aspereza del habla de Dante y del "compás punzante del original", lo cual es una evaluación muy precisa de lo que este traductor realizó.

No he leído aún sus versiones de poetas franceses ni del irlandés del siglo XVIII, pero después de haber leído su Dante y de haber trabajado con Carson en nuestro taller de traducción, puedo decir con confianza que no solamente serán un testimonio de su talento como poeta, sino además de su entusiasmo por usar diccionarios en un proceso interminable de aprendizaje modesto pero esencial. Quienes desdeñan a aquellos de entre nosotros que atesoramos nuestros diccionarios no son dignos de ser escuchados. Así que si te has sentido incómodo porque buscas palabras continuamente, no lo hagas. ¡Siéntete orgulloso!

Publicado por primera vez en *ITI Bulletin*,
septiembre-octubre de 2006.
Traducción de Néstor Hernández Aguilar (Labash)

# ¿Traducción o adaptación?

En los últimos meses he estado escribiendo acerca de Ted Hughes, el difunto poeta laureado a quien admiro mucho: no sólo por su poesía sobre la naturaleza y el paisaje del condado de Yorkshire –lugar donde transcurrió su infancia y que moldeó su cosmovisión– sino también por sus espléndidas traducciones. Su *Tales from Ovid*, una traducción de varios pasajes de las *Metamorfosis* de Ovidio, fue tan exitosa que llegó a las listas de los libros más vendidos cuando se publicó en 1997, poco tiempo antes de su muerte en 1998. Este hecho habla por sí solo: no todos los días una traducción de una obra de la Roma clásica vende cientos de ejemplares en las librerías físicas.[5]

Sin embargo, esto no fue suficiente para disuadir a alguien que, tras una reciente conferencia a la que asistí como invitada cuando hablaba de las traducciones de Hughes, me dijo que él "no era realmente un traductor". Le pregunté por qué no y replicó que Hughes no traducía; adaptaba o producía versiones de textos, y eso en realidad no era traducir.

Resulta muy difícil ganar esta discusión. Los debates sobre cuándo una traducción deja de serlo y se convierte en una adaptación han resonado por décadas, pero aún no he conocido a alguien que pueda darme una definición aceptable de la diferencia entre ambas. Los fundamentos de tal distinción parecen ser la medida en que un texto que se ha traspasado a otra lengua difiere de la fuente: si se asemeja tanto como para ser reconocible, se puede categorizar como

[5] La autora emplea el término *high-street bookshops*, el cual hace referencia a las denominadas *bricks-and-mortar bookshops*, librerías físicas donde aún se venden libros impresos, en contraposición con los libros electrónicos o e-books (N. T.).

una traducción, pero si comienza a alejarse de dicha fuente, se debe considerar una adaptación. El problema es, no obstante, ¿cuán cerca debe uno estar y cuán lejos debe uno moverse antes de que cambien las etiquetas?

Siempre he tenido problemas con esta distinción, mas no con los escritores que dejan muy en claro que han utilizado la fuente como punto de partida y lo hacen patente en sus versiones. Ezra Pound empleó el término "homenaje" en su *Homage to Sextus Propertius*; manifestó sin ambages que había utilizado el latín como su inspiración. Cuando un académico pedante clamó que Pound había sido inexacto, éste refutó la acusación aseverando abiertamente que su intención nunca había sido realizar una traducción. Más recientemente, Josephine Balmer (2004a, 2004b) lanzó dos libros que combinaban traducciones y su propia poesía de formas innovadoras. En ambos libros utilizó a Catulo como su punto de partida con títulos muy significativos: *Chasing Catullus* y *Poems of Love and Hate*, en donde los nombres Catulo y Josephine Balmer se presentan, a la vez, como los autores. Las notas publicitarias en las tapas de los libros señalan que estamos en "territorio fronterizo, en la tierra de nadie entre la poesía y la traducción", lo cual es una forma extraña de decirlo. Sin duda, lo que Balmer está haciendo es ejercitar su propia creatividad al tiempo que se involucra con el trabajo creativo de otro escritor. ¡Difícilmente sería ésa tierra de nadie!

Algunos escritores emplean frases como "con base en", o "a partir de la obra escrita por x", o bien, "adaptado de", pero cuando un(a) escritor(a) sostiene que hizo una traducción, entonces creo que es como deberíamos considerarla. Balmer asevera que traduce; en mi opinión, eso es precisamente lo que hace, sin importar cuán cerca pudiese estar de las palabras textuales del texto fuente. Debido a que las traducciones nunca podrán ser iguales al original, tampoco pueden ser tan exactas al grado de que nada cambie en el proceso de transferencia: lograr esto es imposible. Las lenguas son diferentes; el traductor diestro, por consiguiente, se las ingenia para dar una nueva forma al original, dirigida a un nuevo grupo de lectores, en esto consiste la labor de traducir. En algunos casos, como con Catulo, hay tantas dudas sobre los textos originales que

el traductor debe apelar a su criterio y tomar decisiones conscientes. Balmer cita el caso de un académico quien afirmó que, al haber cambiado tantas veces de parecer sobre lo que estaba expresando el original, ya no tenía ninguna postura clara. Además, algunos "originales" por sí mismos pueden ser traducciones. Uno de los poemas de Catulo es en realidad una traducción del griego de la poetisa Safo, y cuando Balmer pondera traducirlo, reflexiona sobre si a un lector en inglés debería hacérsele saber –ya sea consciente o inconscientemente– que "el texto que se le está presentando es una versión de tercera mano". Y si el "Poema 51" de Catulo es una traducción del griego, ¿en qué se convierte al traducirlo al inglés?, ¿en una traducción de una traducción, en una adaptación, en una metatraducción o en alguna otra forma híbrida?

El argumento de que si se trata de una traducción o de una adaptación parece enfocarse siempre en los textos literarios. Cuando uno traduce un documento jurídico, por ejemplo, nadie protestará que se haya producido una adaptación si ambos textos son claramente diferentes; el cliente reconocerá que el traductor reescribió el documento conforme al estilo y a las convenciones de la cultura de los lectores para quienes está destinado. Cualquier principiante que esté aprendiendo acerca de las normas para la redacción de cartas descubrirá de inmediato que la expresión directa en inglés *Yours sincerely*[6] necesita revestirse de una retórica diferente al traducir la carta al francés o al italiano.

No obstante, nadie se queja sobre la adaptación de una carta, sino que más bien se acepta como un ajuste necesario. Así que ¿por qué somos tan obsesivos respecto a las obras literarias?, ¿qué es lo que aviva el debate y lleva a personas inteligentes a atrincherarse, rehusándose a considerar si quiera que pueden existir grados de libertad para todos los traductores?

Parte de la respuesta radicaría en las ideas erradas que todavía abundan sobre la traducción, ya que no es un proceso sencillo de

[6] La frase *Yours sincerely* es una fórmula de cortesía que se emplea al final de una carta formal y antes de que la firme el remitente, cuando éste se dirige al destinatario por su nombre. Esta expresión en lengua inglesa puede traducirse al español de diversas formas, por ejemplo: "Atentamente", "Quedo de usted", "Saludos cordiales", entre otras (N.T.).

transferencia lingüística. Es una actividad que comprende dos etapas: la primera implica una lectura meticulosa; la segunda, oficio para redactar. Cuando se nos da una traducción, lo que tenemos es la lectura de una persona del texto original. Veinte traductores distintos producirán veinte versiones distintas, aunque esas diferencias sean mínimas, ya que hubo veinte lecturas distintas y distintos intentos para redactarlas. La interpretación que un traductor le da a su lectura del original se verá reflejada en el producto final. Es más, este último será, en efecto, una reescritura del original, como lo ha argumentado de manera tan útil André Lefevere (1992a). Pensar en la traducción como reescritura nos ayuda a ir más allá de la tonta idea de que una traducción en cierto modo debe ser igual que el original. Nunca puede ser igual, puesto que el aporte del traductor, en conjunto con las diferencias culturales y lingüísticas, se aseguran de ello. La idea de la reescritura también nos ayuda a eludir la distinción entre traducción y adaptación una vez que aceptamos que un texto se reescribe cuando se vierte de una lengua a otra, entonces intentar delimitar entre traducción y adaptación deja de ser relevante.

La enseñanza de idiomas tiene muchas cuentas que rendir por las ideas erróneas en torno a la traducción, ya que ésta suele verse como un mecanismo para poner a prueba el conocimiento de otra lengua "reproduciendo" un texto y haciéndolo lo más cercano posible a la fuente. Los buenos traductores van más allá de este ejercicio y aportan su propia creatividad a la ecuación. Así que cuando Ted Hughes tradujo *Alcestis* de Eurípides para que la representase la compañía teatral Northern Broadsides –especializada en escenificar textos clásicos en el habla inglesa del norte– lo que creó fue una sublime versión contemporánea de esta tragedia griega. Con frecuencia comentaba cómo los patrones del habla de Yorkshire se podían remontar hasta el inglés de la Edad Media en un linaje patrimonial intacto. Ahora, al traducir a Eurípides, escribió una obra teatral que podrían representar actores hablantes de la lengua vernácula moderna, reestructurando las convenciones y la lengua para adaptarse a las expectativas del público contemporáneo y, al mismo tiempo, crear una obra arraigada en una antigua tradición literaria inglesa. Resulta difícil entender cómo este tipo de trabajo no es considerado una traducción.

En la década de 1960, Ted Hughes y Daniel Weissbort fundaron *Modern Poetry in Translation*, una publicación periódica que permitió a grandes huestes de poetas de todo el mundo llegar a los lectores ingleses. Continúa siendo un recurso valioso y un placer leerla, lo que yo disfruto en especial son los breves comentarios de los traductores acerca de su trabajo. Un número reciente incluye algunas maravillosas traducciones de poemas de Anna Ajmátova, y algo muy significativo es que dos de los traductores admitieron no tener el ruso como idioma de trabajo. Colette Bryce (2005) señala algo muy importante: para ella, realizar versiones exitosas de los poemas depende de "lograr la tensión y la música desde cero, ya que estos son los elementos intraducibles". Explica su trabajo como traductora, enfatizando la relación que se gesta y explicando que "habita" los poemas durante el proceso de escritura. El resultado es una amalgama del original y de las soluciones creativas empleadas por la traductora, con el objetivo de escribir un poema que sea tan memorable como aquél en el idioma original.

Ya va siendo hora de dejar de discutir nimiedades sobre dónde termina la traducción y dónde comienza la adaptación. Una buena traducción se leerá como un texto original, nos sorprenderá, nos conmoverá o nos entretendrá –quizás de maneras diferentes al original o quizás de maneras iguales– pero siempre será una reescritura de algo escrito en otro lugar, en otra cultura y en otro tiempo. Y ya que el grado de la reescritura recaerá en el traductor, debemos aprender a confiar más en los traductores y a reconocer la valía de su labor.

Publicado por primera vez en *ITI Bulletin*,
septiembre-octubre de 2005.
Traducción de Ana Cecilia Alduenda Peña

# Traducir el estilo

Hace poco leí la edición de Oxford de *Guerra y paz* de Tolstoi en traducción de Louis y Aylmer Maude. Debería darme vergüenza, pero nunca la había leído, y me sorprendió mucho que al leer la novela la sentí un tanto familiar, como si en ella resonara el eco de Jane Austen. Fue un descubrimiento inesperado; por lo general, Jane Austen sale perdiendo cuando se le compara con Tolstoi so pretexto de que sólo escribe acerca de entornos domésticos limitados en lugar de presentar panoramas históricos más vastos. Sin embargo, lo que me sorprendió del Tolstoi que estaba leyendo fueron los detalles austenianos sobre relaciones domésticas presentados en un lenguaje austeniano. La pregunta es, por supuesto, si estos rasgos estilísticos están presentes en Tolstoi en ruso o si fueron los traductores quienes los introdujeron. Una segunda pregunta, para la cual es probable que nunca tenga respuesta, es cómo podría yo descubrir en algún momento lo que fue o no añadido durante el proceso traductivo.

Tenemos que confiar en los traductores. Ellos emprenden la tarea de trasladar un texto escrito en una lengua que no conocemos, trayéndola hacia una lengua que podemos leer con facilidad. A todos nos gusta hablar como si tuviéramos acceso directo a las otras literaturas; cuando yo digo que acabo de leer *Guerra y Paz*, todo el mundo piensa que digo que leí a Tolstoi, aunque por supuesto no leí a Tolstoi porque no sé ruso. Leí una traducción. Leí al Tolstoi que un traductor fabricó, y los ecos de Jane Austen que detecté en mi Tolstoi inglés los dejó ahí el traductor, ya sea de manera consciente o inconsciente.

Retrocedamos un paso en la discusión de cualquier texto en específico para asegurarnos de que estamos de acuerdo en lo que

es una traducción. Para mí, el primer punto de una traducción es que se trata de un texto que existe en relación con otro texto. Siempre hay un punto de partida, que podemos llamar original, fuente o lo que sea. Si no lo hubiese, esa traducción no sería en absoluto una traducción; en vez de eso sería un original más. Por otra parte, es importante acordar en que la traducción es una actividad compleja que conlleva más que la mera transposición de palabras con ayuda de un diccionario. En la introducción a su libro *Translation and Power*, Maria Tymoczko y Edwin Gentzler (2002: XXI) ofrecen un buen resumen de las complejidades del proceso traductivo: "La traducción no es simplemente un acto de reproducción fiel, sino un acto deliberado y consciente de selección, ensamblaje, estructuración y fabricación, e incluso, en algunos casos, de falsificación, negativa de información, manipulación y creación de códigos secretos".

La traducción como práctica literaria involucra formas de autoría, involucra al traductor en la toma de decisiones y, naturalmente, también involucra al traductor en el acto de reescribir. Podré explicar mejor este punto con ayuda de un ejemplo de mi propia práctica como traductora. Los dos primeros versos del breve poema "Fiesta" de la escritora argentina Alejandra Pizarnik presentaron un problema especial de traducción que me llevó a traducir muchos más textos suyos, ya que resolverlo resultó muy tentador. El problema tiene que ver con la equivalencia, no sólo equivalencia palabra por palabra, sino equivalencia en términos de estilo y efecto poético. Pizarnik escribió:

> He desplegado mi orfandad
> Sobre la mesa, como un mapa (Bassnett y Pizarnik, 2000).

Lo que, traducido de manera literal sería:

> *I laid out my state of being an orphan*
> *Across the table, like a map.*

[Extendí mi condición de ser huérfana/ sobre la mesa, como un mapa]

Hice dos cambios a esta versión literal. El primero fue utilizar el verbo *to unfurl* [desplegar], que es ligeramente abstruso, para que transmitiera la sensación del movimiento de desenrollar el mapa. El segundo fue que decidí usar la palabra *homelessness* [carecer de un hogar] para representar la palabra "orfandad". Podía haber elegido una palabra como *orphanhood* [condición de huérfano], pero me parecía que al ser una palabra tan extraña en inglés probablemente los lectores se detendrían a pensar si realmente existía esa palabra, con lo que se perdería el sentido de lo que para Pizarnik era una de tantas palabras clave que empleaba a lo largo de su obra poética. Al finar me decidí por *homelessness* porque transmitía la sensación de no pertenecer, a pesar de que no tenía las connotaciones de abandono durante la infancia. Sentí también que *homelessness* es una palabra poderosa en inglés –la palabra *home* [hogar] es sinónimo de *house* [casa]–, dado que tiene al mismo tiempo un sentido físico y emocional. También era importante conservar en el inglés la forma de sus poemas: ella siempre escribió poemas breves que ocupaban un pulcro espacio pequeñito en la página impresa.

Tal vez todos estemos de acuerdo en que la traducción es un proceso durante el cual se lleva a cabo una metamorfosis. Un texto que existe en una lengua se transforma en algo distinto. Los lectores originales desaparecen y son remplazados por un nuevo conjunto de lectores que habitan otro espacio y otro tiempo. Cuando leen, lo hacen de manera distinta, ya que el contexto de lectura también modifica el significado. Un día de Pascua se llevó a cabo un servicio religioso en Irak para las tropas británicas y uno de los himnos que se cantaron fue uno de los favoritos desde la época victoriana: "There is a green hill far away". Este himno, escrito por la señora C. F. Alexander (1823-1895), habla de la crucifixión de Cristo:

*There is a green hill far away*
*Without a city wall*
*Where our dear Lord was crucified*
*Who died to save us all.*

[Hay a lo lejos una verde colina/ más allá de los muros de la ciudad/ donde nuestro amado Señor fue crucificado/ aquel que murió para salvarnos a todos].

El himno abreva de la misma imaginería que William Blake emplea en "Jerusalem", en donde "*England's mountains green*" ["Las verdes colinas de Inglaterra"] equivalen a la Tierra Santa en una especie de transformación mística. Pero en Irak, en 2003, esa imagen adquirió un significado distinto: fue "trasladada", ya que más que un mensaje místico ofrecía uno de nostalgia por la distante tierra natal. Este mismo proceso debe haberse repetido en innumerables ocasiones en otros contextos, en los que una imagen idealizada del verdor inglés evocaba el hogar para quienes las cantaban. Como señala Umberto Eco (2001), la traducción está relacionada principalmente no con la denotación sino con la connotación; las connotaciones que adquieren las palabras en diferentes contextos son cruciales para las traducciones.

Hace algunos años publiqué una traducción de un poema de Elizabeth Weston, también conocida como Westonia (1582-1610), una poeta del humanismo inglés que pasó su vida en Praga y escribió en latín. Su poema "Concerning the flooding of Prague after constant rains" se publicó en una antología de poesía sobre el medio ambiente, algo que la autora jamás habría imaginado. El dilema de la traductora en esta ocasión era si sería éticamente justificable sacar un solo poema del volumen donde había aparecido por primera vez y colocarlo dentro de una colección sobre un tema de mucha actualidad. Encontré la justificación para hacerlo al considerar que si Westonia viviera en esta época, con base en la temática de sus poemas y lo que se conoce de la historia de su vida, seguramente sería una persona comprometida políticamente que se preocuparía por las condiciones del planeta. También consideré que, dado que su obra languidece abandonada por los lectores desde que la última edición de su *Parthenicon* apareció a mediados del siglo XVIII, ya era tiempo de que fuera redescubierta por un nuevo grupo de lectores.

Ya hay una espléndida edición de la obra de Westonia en inglés. Sin embargo, el libro está diseñado para lectores académicos, por lo que las traducciones, aunque son técnicamente precisas, no

son poéticas. Al comparar los últimos versos puede verse que las estrategias utilizadas por los traductores son muy distintas. En mi versión, el ritmo juega un papel importante:

*A boat ploughs through the square, a fish defiles God's shrine;*
*runaway waters lap the altar steps.*
*Dazed crowds stand by, their garments steaming wet,*
*they grieve to see the wreck of all they own.*
*Such a sight it was to see the Molda rage;*
*so like the flood that Deucalion knew.*
*Oh Jove, who tames wild monsters of the deep,*
*incline your head and drown these many woes* (Weston, 1991: 48).

[Una barca se abre paso a través de la plaza, un pez profana el santuario de Dios;/ aguas escurridizas lamen los escalones del altar./ Las multitudes asombradas aguardan, sus vestiduras húmedas humeantes de vapor,/ se lamentan al ver perdido todo cuanto poseen./ Digna de contemplarse era la ira del Molda;/ semejante a aquella que viera Deucalión./ Oh, Júpiter, que dominas a los monstruos salvajes de lo profundo,/ inclina tu cabeza y ahoga estas numerosas calamidades].

Las referencias clásicas se funden con los horrores de la inundación, que ha arrasado iglesias y destruido hogares y vidas. En la versión académica, una nota al pie explica que la referencia a Deucalión y el diluvio proviene de las *Metamorfosis* de Ovidio. El poema es traducido de manera literal:

*A skiff ploughs the main square; a fish defiles the shrines of the gods;*
*the altar drips with receding floods.*
*The crowds stand astonished*
*but with soaked clothing,*
*and grieve at the total loss to these strange woes.*
*Such was their expression, viewing angry Moldau;*
*the waves were like those of Deucalion.*
*Jehovah, you can tame the sea's monsters and their mad furies;*
*submerge all these woes with your nod* (Weston, 2000).

[Un esquife atraviesa la plaza principal; un pez profana los santuarios de los dioses;/ el altar gotea con la inundación que va bajando./ Las multitudes están atónitas/ pero con la ropa empapada,/ y se lamentan ante la pérdida total por estos males extraños./ Ésa era su expresión al ver al Moldava enojado;/ las olas eran como las de Deucalión./ Jehová, tú que puedes dominar a los monstruos marinos y a sus furias salvajes,/ sumerge todos estos infortunios al asentir].

Estrictamente hablando, la segunda versión es más precisa en términos de equivalencia lingüística, mientras que mi versión se enfoca en cuestiones estilísticas. Quise producir algo que pudiera reconocerse como un poema hoy, aunque no se pudieran trasladar todos los recursos retóricos, formales y referenciales que utilizó Westonia. Ella era una gran maestra de las formas en verso en latín; se le consideró entre los mejores poetas latinos de Europa durante su corta vida. Mi versión, aunque pueda ser inadecuada en algunos aspectos, pretende ofrecer a los lectores contemporáneos una idea de su habilidad poética.

Willis Barnstone (1993) escribió un texto ingenioso, "ABC of Translating Poetry", que contiene algunos consejos excelentes para traductores. Insiste en que el traductor de poesía debe de ser un poeta. El momento crítico para un poema es cuando cambia de lengua, y es la responsabilidad del traductor asegurarse de que se logre transmitir su calidad poética. El traductor (a quien él se refiere como el traductor-poeta) siempre debe emplear lenguaje contemporáneo y evitar arcaísmos: "Los escritores de antaño no van a perder sus siglos de antigüedad si los escuchamos en una dicción moderna" (Barnstone, 1993). Este consejo es sabio, así como lo es su comentario acerca de que la habilidad del traductor-poeta se mide en las restricciones. A veces, por estar demasiado cerca del original, lo que resulta es sólo un poema aburrido y literal. Sin embargo, el problema es que uno no puede olvidarse jamás de las restricciones que le impone el poema original.

Barnstone propone una imagen hermosa acerca de la paradoja de la lucha para ser creativo, al trabajar, al mismo tiempo, dentro de los parámetros impuestos por el escritor del texto original: "Los chinos llaman 'bailar encadenado' al método de los grandes

poetas Tang, donde el trabajo imaginativo se lleva a cabo mientras se está atado por las restricciones".

La idea de bailar encadenado es apropiada si consideramos las dificultades de traducir el estilo individual de un autor. A veces, la traducción no tiene éxito porque no hay un marco adecuado en la lengua meta, no hay una tradición estilística equivalente. Éste es el caso de Jane Austen en italiano, donde, a pesar de los grandes esfuerzos de los traductores, nunca ha tenido la popularidad de Emily Brontë, por ejemplo, ya que el peculiar discurso irónico de Austen, que resulta tan entrañable para los lectores ingleses, no corresponde a las expectativas del lector italiano. El impacto que tuvieron en Jane Austen el ingenio y la ironía de las obras ensayísticas y de ficción del siglo XVIII de la tradición inglesa se combinó con su propio talento natural para hacer de ella una de las grandes novelistas en lengua inglesa. En italiano, acaba siendo una novelista menor que escribía novelas de poca monta con tramas como los de Mills y Boon.[7]

Sin embargo, en ocasiones, un traductor logra lo imposible, al introducir un estilo nuevo, una forma nueva, un nuevo lenguaje literario. Esto fue lo que ocurrió con la poesía china en inglés, tras la publicación de *Cathay,* de Ezra Pound, en 1915. Pound fue un traductor emblemático, que tradujo desde muchas lenguas, tanto antiguas como modernas, pero que fue (y sigue siendo) muy controvertido. Escribió *Cathay* a partir de las traducciones literales de Ernest Fenollosa y de un estudioso japonés, Kainan Mori. Pound trabajó, por tanto, de manera indirecta –de segunda mano– a diferencia de lo que hizo en sus traducciones a partir del italiano, latín o provenzal, para las cuales conocía suficientemente bien la lengua como para poder traducir sin un intermediario. Con frecuencia se le ha criticado por su conocimiento insuficiente del chino o del japonés, y por alterar deliberadamente el texto fuente para llevar agua a su molino. Donde yo defendería a Pound (1963) es en que dondequiera que alteró el original, el resultado fue hermoso. Estaba motivado por una preocupación estilística, por un

[7] Editorial británica, epítome de la industria de las novelas románticas, en la acepción comercial del término (N.T.).

deseo de escribir traducciones que fueran estéticamente placenteras para lectores de habla inglesa y lo logró. Sus traducciones establecieron un punto de referencia para la traducción de chino, generando lo que se podría denominar un discurso inglés sobre "lo chino". George Steiner (1992: 377) califica a algunos de los poemas del *Cathay* de Pound de "obras maestras" que han "modificado la sensación del lenguaje y han establecido el patrón de la cadencia en la poesía moderna". Steiner está de acuerdo con la manera en que T.S. Eliot (1987) describe las traducciones de Pound del chino como "transparencias" y afirma que el éxito de sus poemas es parte de un fenómeno generalizado de confianza de parte de los lectores en lengua inglesa, que aceptaron que tanto las traducciones de Pound como las de Arthur Whaley fueron escritas en una lengua que confirmaba todas las expectativas de los lectores occidentales. En otras palabras, la idea de cómo debería de sonar la poesía china ya estaba presente en la mente de los lectores, y Pound cumplió sobradamente con dichas expectativas.

El propio Pound hizo el esfuerzo de escribir acerca de la manera en que difieren las conciencias china e inglesa. Sugirió, por ejemplo, que cuando se le pedía a un europeo que definiera algo se acercaría cada vez más hacia la abstracción. Si se le pidiera que defina *rojo*, recurriría a una explicación científica del color, mientras que el chino regresaría a la forma ideogramática. Por tanto, *rojo* se convertiría en una imagen abreviada de todas las cosas rojas: flamenco, rosa, óxido de hierro y cereza. El razonamiento de Pound era que había dos procesos de pensamiento distintos que él podía identificar, pero que la lengua china, como había propuesto Fenollosa, "tenía que mantenerse poética; simplemente no podía evitar ser y mantenerse poética del mismo modo que una columna de estilo inglés bien podría dejar de ser poética" (Pound, 1960: 22).

Lo que Pound logró hacer fue introducir un nuevo estilo de poesía a la lengua inglesa, al mostrarle a los lectores una nueva manera de mirar y, por lo tanto, de leer. No hay duda de que tuvo éxito; el haikú se ha convertido en una forma literaria aceptada en muchos idiomas, y los experimentos estilísticos de Pound abrieron la puerta a muchos otros escritores. Tuvo éxito al animar a los lectores a que se acercaran a obras que les eran desconocidas, obras

escritas en lenguas también desconocidas para ellos, que rompían con las expectativas convencionales de la forma poética. Octavio Paz, el escritor y traductor mexicano, dijo que en su opinión Pound prácticamente inauguró la poesía moderna en inglés por medio de sus traducciones, que introdujeron al inglés un estilo imaginístico de escritura.

Pound estaba más consciente que otros escritores del papel tan importante que puede jugar la traducción al introducir innovaciones en las literaturas, pero también estaba totalmente consciente de las limitaciones de la traducción. Sus opiniones francas eran controvertidas: por ejemplo, afirmaba que las traducciones que de Virgilio hizo Gavin Douglas eran mejores que los originales en latín, pero se quejaba de no saber cómo podrían los lectores ingleses hacerse una idea de lo que era el griego antiguo "ya que no hay traducciones satisfactorias" (Pound, 1960: 58). El poeta Charles Tomlinson (1982) retomó los comentarios de Pound acerca de Gavin Douglas, y propuso que cuando una traducción es tan exitosa como para entrar verdaderamente en la literatura meta es porque se ha llevado a cabo una metamorfosis, y de un modo misterioso algo del pasado que era recuperable se ha transformado en un presente significativo. Tomlinson señala que la traducción de Douglas de la *Eneida* se concluyó en 1513, el año de la devastadora derrota de los ejércitos escoceses en Flodden Field. La imaginería poderosa y profundamente conmovedora de las propias traducciones del chino que hiciera Pound permitió que los lectores que vivieron en esa época de desorden e inestabilidad respondieran a ellas. La habilidad del traductor para re-imaginar una obra escrita en un lugar distante para lectores que luchan por adaptarse a lo que está ocurriendo en su propio mundo es esencial para que dichas traducciones tengan éxito.

Sin embargo, finalmente, a pesar de que podamos analizar las formas en que los textos se manipulan por medio de la traducción y considerar los muchos factores ideológicos y culturales que se ven involucrados en cualquier acto de traducción, es importante no perder nunca de vista al traductor, que con frecuencia trabaja aislado, enfrentándose a las cortapisas de lo que puede ser un sistema literario restrictivo, o a las demandas de un mercado que li-

mita la elección y coarta la innovación. Necesitamos confiar en los traductores, respetarlos y reconocer el papel vital que juegan en la regeneración de la literatura al introducir nuevas formas, nuevos estilos de escritura y nuevas maneras de ver el mundo.

Publicado por primera vez en *The Linguist 43*(1), 2004.
Traducción de Martha Celis Mendoza

# Contar cuentos

A pesar de que he enseñado literatura y traducción por muchos años, aún no puedo comprender por qué en nuestra cultura el traductor y el escritor se perciben como dos entidades separadas. Después de todo, los traductores literarios deben ser capaces de escribir bien para satisfacer a sus lectores. Parece extraño, entonces, negarles el título de "escritores" cuando en verdad son los (re) escritores del trabajo de otros autores. El reciente éxito del autor turco Orhan Pamuk se debe en parte a su talento literario, pero también al talento literario de su traductora al inglés, Maureen Freely, una consagrada novelista por derecho propio. Cuando los jueces de los premios literarios consideran seleccionar la obra de Pamuk para un reconocimiento, lo que en realidad consideran es la versión de Freely de Pamuk. Ella es su escritora en lengua inglesa. De manera similar, todos los escritores ingleses que aseguran haberse inspirado en las novelas rusas, de hecho, se refieren a las traducciones que han leído. No tengo idea cómo es Tolstoi en ruso; he tenido acceso a su obra sólo a través de traductores, Constance Garnett, principalmente.

En 2006, Peter Bush y yo co-editamos una colección de ensayos de traductores reconocidos, a quienes se invitó a compartir su experiencia como traductores. Titulado *The Translator as Writer* [El traductor como escritor], el libro busca analizar cómo trabajan los traductores literarios y cómo se ven ellos mismos en relación con los escritores que han elegido traducir. Algunos traducen la obra de escritores aún vivos, con quienes pueden establecer una relación de trabajo; otros traducen a escritores que murieron hace tiempo, a menudo figuras canónicas que se han traducido muchas veces. Sin embargo, la tarea del traductor sigue siendo la misma:

llevar la obra de un escritor a un público de nuevos lectores, y tratar de asegurarse de que el placer de la lectura se reproduzca eficientemente en la segunda lengua.

Una de las razones principales para escribir dicho libro fue verificar si hay diferencias sustanciales entre el papel del escritor y el del traductor. Lo que salió a la luz es que los límites entre diferentes tipos de escritura son difusos y que la creatividad que se espera de un traductor literario no es menor que la que se espera de un escritor monolingüe. Lo que difiere es la forma en la que se aproximan a su tarea desde el inicio: la tarea del traductor requiere forzosamente una etapa preliminar de lectura minuciosa de una obra escrita por alguien más. Anthea Bell señala que, sin importar las teorías a las que se suscriba un escritor o un traductor, hay pocas diferencias significativas –si las hay– entre los productos finales de cada uno. Josephine Balmer va incluso más lejos al afirmar que "uno conduce al otro y, en su práctica continua, se vuelven indivisibles" (Balmer, 2006: 184-195).

La indivisibilidad entre la escritura y la traducción se vuelve evidente una vez que se toma en cuenta la carrera de muchas de las grandes figuras de la literatura que se recuerdan principalmente por sus novelas, obras de teatro o poemas, pero también traducían. Se puede considerar a Alexander Pope como un gran escritor satírico, no obstante, en su época se le consideraba como uno de los traductores de Homero más destacados. Al minimizar la importancia de la traducción como fuerza modeladora en la historia literaria, los críticos han subestimado la significación de las traducciones hechas por escritores eminentes. ¿Quién recuerda en estos días que George Eliot era una destacada traductora del alemán y que tradujo una serie de obras filosóficas importantes, incluyendo la *Ética* de Spinoza? De hecho, la fascinación decimonónica por los textos alemanes llevó a figuras prominentes, como Samuel Taylor Coleridge, Thomas Carlyle y Matthew Arnold, a traducir obras importantes. Sir Walter Scott tradujo la primera obra de Goethe, *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand*. Poesía, teatro, novelas y tratados filosóficos y políticos, todos ellos encontraron su camino a la lengua inglesa con Carlyle al frente de la coordinación de las traducciones. Sin embargo, cuando pensa-

mos en la era romántica, no pensamos de manera inmediata en la importancia de la traducción; tampoco reflexionamos acerca del tiempo y la energía que los escritores le dedicaban.

Hay dos preguntas básicas que necesitan nuestra atención: ¿por qué tantos escritores eligieron traducir? ¿Por qué sus traducciones se pasaron por alto tan frecuentemente? Pienso que ambas preguntas están conectadas. Hay una resistencia a la idea de que la traducción es una gran fuerza para la innovación en la historia literaria, pues esto no siempre se adecua de manera cómoda a las teorías nacionalistas de la creatividad, las cuales tienden a resaltar la importancia de productos autóctonos y a restar importancia a las formas e ideas importadas. A pesar de ello, los escritores siempre se han aventurado a un mundo más amplio en busca de inspiración, y cuando han encontrado obras admirables, han probado sus habilidades literarias al tratar de reproducirlas en otra lengua. D. H. Lawrence admiraba tanto a Giovanni Verga que tradujo muchas de las grandes novelas y cuentos italianos, incluyendo *Cavalleria Rusticana*. Lo tradujo casi obsesivamente y, sin lugar a dudas, el estilo *verismo* de Verga tuvo un gran impacto en su escritura. Lo que es menos sabido, sin embargo, es que Lawrence también co-tradujo una obra del escritor ruso Ivan Bunin.

Cuando un escritor se toma el tiempo para traducir algo de otro autor, siempre tiene una buena razón, sea ésta experimentar con nuevos modos de escritura, desafiar los límites de su propio estilo, o simplemente porque desearía haberlo escrito en primera instancia. En otras palabras, traducir cierta obra es a menudo un paso lógico en el proceso que alguien sigue para convertirse en escritor.

Poetas de la talla de Shelley, Byron, Swinburne y Rupert Brooke tradujeron de varias lenguas, tanto antiguas como modernas. En algunos casos, aprendieron estas lenguas en la escuela, en otros, las adquirieron al viajar y, con mayor frecuencia, al leerla copiosamente. No era raro que los hombres y mujeres educados del siglo XIX leyesen diestramente en diversas lenguas antiguas y modernas. En ocasiones, la historia familiar tuvo un papel importante para el aprendizaje de lenguas, como es el caso de los Rossetti.

Las traducciones que hizo Dante Gabriel Rossetti de poesía italiana temprana son cualitativamente mucho mejores a sus bala-

das poéticas escritas en inglés. Otro prerrafaelista, William Morris, también fue un traductor prolífico del francés antiguo, latín, griego e islandés –sólo por nombrar cuatro lenguas–, y sus traducciones de sagas islandesas nutrieron directamente sus trabajos posteriores en prosa. Descubrió las sagas cuando viajaba por Islandia y también escribió un recuento de su travesía. Henry Wadsworth Longfellow, el gran poeta norteamericano del XIX, fue un traductor extraordinariamente exitoso que empleó sus traducciones como base para imitaciones que atraían a un público amplio, tales como *Tales of a Wayside Inn*.

La literatura clásica siempre ha representado un reto especial para los escritores. La oda de John Keats "On First Looking into Chapman´s Homer" rinde tributo a la primera gran versión de Homero en inglés. En esa época, tanto John Dryden como Alexander Pope se habían establecido como eminentes traductores de obras clásicas del latín y del griego. Curiosamente, Keats no había tenido una educación privilegiada y, por tanto, no manejaba el griego, de ahí su respeto por la traducción. En contraste, Matthew Arnold sostuvo una discusión acalorada con Francis Newman sobre cómo traducir obras antiguas para lectores modernos, lo que tuvo como resultado sus famosos ensayos, "On Translating Homer", publicados en 1860, los cuales establecen el punto de referencia para toda traducción ideal. A pesar de que las ideas de Arnold sobre traducción son bien conocidas en la actualidad, puede ser sorprendente enterarse de que Elizabeth Barrett Browning también traducía del griego y que, en 1833, publicó una versión de la obra de Esquilo *Prometeo encadenado.* Robert Browning también tradujo diversas obras griegas, y una multitud de escritores –incluidos Gerald Manley Hopkins, Thomas Hardy, W.B. Yeats y A.E. Housman– tradujeron ocasionalmente discursos o fragmentos.

En el siglo XX, escritores como W.H. Auden, Stephen Spender, Louis MacNeice, C. Day Lewis, T.S. Eliot y Aldous Huxley hicieron traducciones. Los extraordinarios *Cantos* de Ezra Pound se forjaron a lo largo de muchos años de actividad traductora; y es, quizá, el escritor más importante en haber generado interés en las literaturas china y japonesa. A pesar de ello, el papel que ha tenido la traducción en el desarrollo literario de estos, y tantos otros, es-

critores a menudo ha sido ignorado, quizá porque ni ellos mismos enfatizaron lo suficiente la importancia de traducir.

Hoy en día, los escritores tienden a ser más abiertos acerca de la importancia que tiene la traducción en sus vidas. Escritores galardonados con el Nobel, como Derek Walcott o Seamus Heaney, han producido traducciones extraordinariamente poderosas, por ejemplo, la versión de *Beowulf* hecha por Heaney que se convirtió en un *best-seller* en 1999. El poeta laureado Ted Hughes también se encuentra la lista de *best-sellers* con su traducción de fragmentos de Ovidio, titulada *Tales from Ovid*. Hughes era un traductor prolífico y el estudio posterior de Daniel Weissbort sobre sus traducciones hará que algunos lectores modifiquen su opinión de la traducción como una actividad secundaria a la presunta escritura "original".

Algunos de los vínculos entre escritura y traducción se encuentran en el trabajo de figuras como Tony Harrison, Edwin Morgan y Christopher Logue, cuyos escritos son extremadamente difíciles de clasificar. Todos son, en efecto, poetas-traductores, gente cuyos textos se nutren de diferentes fuentes de inspiración, algunas de las cuales ya han sido compuestas en otras lenguas por otras personas.

Durante aproximadamente los últimos treinta años, la crítica literaria ha experimentado una revolución y se ha desafiado el concepto de una literatura canónica. ¿Cómo se canoniza a los escritores? ¿Quién determina y mantiene el canon? ¿Por qué tantos escritores están fuera del canon, especialmente si son mujeres? Claramente, hay algunos escritores cuya obra ha perdurado a lo largo de los siglos a pesar de los cambios en el gusto, pero al cuestionar la conformación del canon literario necesitamos recordar el papel de vital importancia que tiene la traducción en el desarrollo de la literatura universal.

Lejos de ser una actividad marginal, la traducción ha tenido un papel fundamental en la formación de la literatura. Elegir recordar sólo ciertas obras de eminentes escritores, mientras se pasa por alto la importancia de su actividad traductora sesga la imagen que tenemos de sus logros. Es una distorsión histórica. Demos, pues, la última palabra a Madame de Staël, quien en 1820 observó que "el

servicio más eminente que alguien puede prestar a la literatura es llevar las obras maestras del espíritu humano de una lengua a otra" (De Stäel, citada en Lefevere, 1992b: 17).

Publicado por primera vez en *The Linguist 45*(4), 2006.
Traducción de Orlando Malagón

# Orgullo y prejuicios

Cada año, en otoño, cientos de estudiantes se inscriben en programas de licenciatura en universidades británicas, y es común ver a los profesores correr de un lado para otro recibiéndolos, dándoles la bienvenida y mostrándoles su nuevo entorno. Sin embargo, este año la mayoría de los docentes tiene otras preocupaciones: específicamente, están ocupados con las últimas etapas de preparación del *Ejercicio de evaluación de la investigación* (RAE, por sus siglas en inglés), la revisión entre colegas de sus diferentes investigaciones que se llevan a cabo normalmente cada cinco o seis años. Cada académico debe presentar cuatro investigaciones originales, las cuales son evaluadas por un panel a través de un puntaje que va del uno al cuatro, junto con todo tipo de detalles sobre su cultura institucional de investigación. Es un ejercicio complicado y que toma mucho tiempo, pero que se toma muy en serio en vista de que tiene impacto sobre el financiamiento para aquellos con calificaciones muy altas o muy bajas. La fecha límite es un poco más adelante este año, así que nadie quiere que le vaya mal. El RAE es no obstante muy controversial, ya que la definición de investigación de alta calidad no es del todo clara, y cuando se refiere a la traducción como investigación, las aguas pueden resultar en verdad pantanosas.

Desde hace mucho sucede que el estudio –y especialmente la práctica– de la traducción son menospreciados por muchos académicos. Cuando inicié mi carrera, hace unos 30 años, se me aconsejó no incluir traducciones entre mis publicaciones serias, y se me dio a entender, sin lugar a duda, que emplearía mucho mejor mi tiempo si escribía un ensayo crítico de 4 000 palabras sobre un par de novelas en lugar de traducir una novela. Guardé mis traduc-

ciones, y por mucho tiempo no las listé en mi currículum. Traduje poesía, ficción y obras de teatro, incluida una de Luigi Pirandello para su estreno en Inglaterra, pero como evidencia de mi investigación únicamente nombré los libros y artículos académicos. Curiosamente, lo que escribí *sobre* traducción parecía ser más apreciado que las traducciones mismas. Esa actitud ha cambiado con los años, aunque sólo un poco, y junto con la escritura creativa, la traducción es aún relegada a los márgenes de la respetabilidad académica. En muchas ocasiones se me ha aconsejado no mencionar el trabajo del cual estoy más orgullosa, particularmente mis traducciones de poesía y, por tanto, presento en cambio mis publicaciones académicas –que resultan más tediosas– al panel para su escrutinio, consciente de que serán tomadas más seriamente como "investigación". Lo hago con pleno conocimiento de que soy parte de una confabulación equivocada y ridícula.

La traducción requiere, desde cualquier punto de vista, todo tipo de habilidades que suponen un alto nivel de conocimiento y talento, y la traducción literaria conlleva necesariamente investigación. Para traducir una novela, hay que leer muy cuidadosamente, hay que saber mucho del novelista, entender los recursos estilísticos que utiliza –lo cual puede significar a veces leer sus otras obras–, intentar reproducir cada matiz, ambigüedad y alusión, ubicar la novela en su contexto histórico, y luego comenzar a traducirla a otro idioma para un nuevo conjunto de lectores en un espacio y tiempo diferentes. Tomás Eloy Martínez sintetiza muy bien la tarea cuando apunta que "la traducción es mucho más que leer atentamente un texto. Significa reescribir todo, recrearlo, hacerlo reflejar otra cultura" (Martínez, 2002; 61). El crítico literario lee un texto y escribe un análisis, mientras que el traductor lee un texto y luego vuelve a escribirlo en otro idioma: ¿por qué entonces la actividad de uno es considerada investigación mientras la del otro "sólo una traducción"? Esta distinción no tiene sentido.

Una amiga mía recientemente terminó una nueva traducción de una obra importante de un poeta latino que solía ser muy popular, pero que ha desaparecido un poco del radar cultural en Europa y, por tanto, no se le ha leído mucho en los últimos doscientos años. Por ello, la tarea era doblemente difícil: tenía que darle vida

a un autor que había muerto hacía tiempo y entender, en ese proceso de regeneración, por qué su trabajo dejó de ser atractivo en cierto momento. Sin esa comprensión, habría resultado muy difícil encontrar el conjunto adecuado de ganchos literarios y culturales de los cuales colgar la traducción. Por consiguiente, emprendió una amplia investigación de historia literaria, la cual le dio luz respecto a cómo cambiaron los gustos durante la Ilustración. Los lectores de hoy están condicionados por los cambios dramáticos del gusto popular, nos demos cuenta o no. Basta pensar en el impacto del Romanticismo, por ejemplo, el cual alteró la manera en que la gente percibía el mundo a su alrededor; los paisajes que en el siglo XVII habrían sido catalogados como feos, bárbaros y que debían evitarse, en el siglo XVIII se convirtieron en algo sublime, magnífico y en destino de turistas. Goethe, Byron y Wordsworth no vieron con los mismos ojos que sus predecesores, y su forma de escribir era, por lo mismo, completamente diferente. Así que la necesidad de entender por qué una obra latina tan importante había desaparecido era una etapa crucial para decidir la mejor manera de traerla de vuelta a los lectores de hoy. Todo este trabajo previo, en mi opinión, cuenta como investigación seria.

Mi amiga también visitó algunos de los lugares mencionados en los poemas, porque comprender la topografía, el clima y la sensación general del lugar puede frecuentemente ser de gran ayuda para el traductor. Muchos traductores buscan entender el entorno físico que fue la base del trabajo original, y a veces viajar para tener cierta sensación de éste puede ser útil. Por supuesto, no es necesario, pero a veces puede ser útil, de la misma manera que puede serlo para alguien que está escribiendo un análisis del trabajo del autor. Acabo de terminar un libro sobre Ted Hughes, un poeta para quien el paisaje era extremadamente importante, y estoy segura de que mi conocimiento personal de Yorkshire ayudó mucho a mi comprensión de su escritura.

Subestimar la traducción literaria no se restringe al mundo de las universidades, también es evidente en la manera de reseñar las traducciones. Recientemente, leí una excelente reseña que elogiaba tanto el trabajo original como el talento del traductor, y luego noté que quien escribió la reseña era el director del Centro

Británico para la Traducción Literaria: una voz solitaria que está en lo correcto; otras reseñas ni se molestaron en mencionar si los libros que comentaban eran traducciones o no. Algunos periódicos y revistas son mejores que otros al reconocer si un libro se ha traducido, pero pocos parecen exigir a quienes los reseñan que anoten el nombre del traductor junto al del autor original, y son contados los que mencionan siquiera que es una traducción. La práctica común de los reseñadores parece ser la de tratar un libro como si hubiera sido escrito en inglés en primera instancia, ignorando al traductor y al proceso de traducción.

Algunas personas que trabajan en el campo conocido como Estudios de Traducción han instado a los traductores, desde hace algún tiempo, a tomar cartas en el asunto y hacer sentir su presencia de manera más visible. Existen varias formas de hacer esto, probablemente la más notable es que el traductor incluya un breve prefacio a su traducción, así como la negociación con los editores de mejores contratos, donde se asegure que se dará relevancia suficiente al nombre del traductor. Sin embargo, los editores de reseñas también tienen una responsabilidad, y en un tiempo en que se ha hecho tanto alboroto por la internacionalización y todo mundo predica el evangelio de la comunicación intercultural, es curioso que aún haya tal renuencia a reconocer el trabajo de los traductores en las reseñas. Eloy Martínez ve la traducción como algo vital para la supervivencia de una obra, una prueba de su fuerza. Si una obra tiene éxito en otro idioma, ese éxito se debe en gran parte a la habilidad del traductor. Ha habido casos donde una obra relativamente aburrida ha tenido gran éxito en otro lado debido a que su traducción es excelente, así como también hay casos de obras exitosas que fracasan por una traducción inadecuada. El punto aquí es que el traductor es el medio por el cual una obra surge en su nueva forma lingüística.

Relegar la traducción literaria es obsoleto e incorrecto. Los lectores monolingües necesitan ayuda para entender cuán compleja es la traducción, y cuánta investigación conlleva la traducción literaria. Si pudiéramos obtener más reconocimiento público hacia los traductores por parte de los editores, tal vez los viejos prejuicios que albergan los académicos podrían comenzar a desvane-

cerse también. Existen algunas señales, aún débiles, de que esto empieza a suceder, pero el proceso de cambio es demasiado lento para un mundo cada vez más multilingüe.

Publicado por primera vez en *ITI Bulletin*,
mayo-junio de 2008.
Traducción de Magdalena Palencia Castro

# Dando vuelta a la página

No hubo aspaviento en las calles cuando se anunció que a partir de septiembre 2008 se terminaría la lectura obligatoria de textos de escritores clásicos europeos en las certificaciones de nivel avanzado de lenguas modernas ofrecidos por los consejos de examen de inglés. Los alumnos no leerán más a poetas franceses o rusos del siglo XIX y nunca tendrán que enfrentarse con Thomas Mann o Molière o Carlo Levi. La literatura sufrirá un recorte y, en su lugar, los alumnos tendrán que escribir un ensayo corto sobre un tema literario de su propia elección, lo que sea que esa frase engañosa signifique.

Confieso haber leído esta noticia con tristeza, aunque sé que el estudio de idiomas extranjeros está en declive y, presuntamente, la consideración aquí es tratar de asegurar que tantos alumnos como sea posible opten por quedarse con un idioma, hecho más "relevante" por la eliminación de obras que se consideran aburridas.

La desastrosa decisión gubernamental británica de rechazar el estudio obligatorio de un idioma extranjero después de los catorce años de edad ha tenido ya consecuencias serias: en el sector estatal se ha desplomado el número de alumnos que continúan con un idioma hasta obtener el Certificado General de Educación Secundaria (GCSE, por sus siglas en inglés), y posterior, lo que significa que el estudio serio de idiomas extranjeros se da predominantemente en las escuelas independientes, algo que no concuerda con la misión del gobierno para lograr que más alumnos de sectores con menores recursos entren en las universidades. Para las lenguas modernas esto es muy serio, debido a que se han eliminado varios departamentos universitarios, y aquellos que sobreviven tienen un alto porcentaje de alumnos que no son

de escuelas del estado. Recientemente, Cambridge anunció que, como parte de su impulso por adaptarse a la meta gubernamental de participación expansiva, eliminaría su tradicional requisito GCSE de lengua extranjera. La decisión de sacar la literatura del programa del nivel A también parece ser parte de esta misma línea de pensamiento: sacar los idiomas de la ecuación de la educación superior.

Lo que me desconcierta es por qué está sucediendo ahora; por qué una nación europea avanzada que se enorgullece –especialmente en los años recientes– de su disposición para acoger a personas de todo el mundo; una nación en donde existen escuelas en las cuales más de 40 idiomas son hablados por sus alumnos pueda tener tan poca visión como para desconectar a la siguiente generación de su herencia europea. Una respuesta que he recibido más de una vez es que nosotros, en el Reino Unido, no necesitamos aprender el idioma de los demás porque el resto del mundo está ocupado aprendiendo inglés. Esta respuesta es completamente insatisfactoria. Para empezar, hoy en día el inglés británico es únicamente uno entre docenas de variantes del inglés global y, de cualquier forma, no se pueden divorciar los idiomas de las culturas. Cuando se aprende un idioma, se aprende sobre las culturas que usan ese idioma, y si los alumnos ingleses únicamente estudian inglés con un poco de francés o español conversacional, tendrán un conocimiento lamentablemente insuficiente de cómo piensan y se comportan otras personas del mundo.

Aquí es, por supuesto, donde el estudio de literaturas extranjeras puede ser tan valioso, pues cuando leemos las obras de grandes escritores (o no tan grandes), aprendemos cómo piensan se comportan, sienten y actúan otras personas. *Guerra y paz* y *Orgullo y prejuicio* son novelas asombrosas porque están pobladas con personajes llenos de vitalidad, que vivieron en una Rusia y una Inglaterra contemporáneas, una época que se extinguió hace mucho tiempo. Al leer ambas novelas podemos entender más sobre las grandes diferencias entre las dos culturas, además de admirar el talento de dos autores muy diferentes, por supuesto, recordando que la mayoría de nosotros somos llevados al ruso a través del talento de un traductor.

Leer otras literaturas hace más que enseñarnos aspectos de otras sociedades; nos muestra también diferentes formas de escribir y nos ayuda a entender más acerca de las complejidades de la traducción. Todavía recuerdo mi primer encuentro con "Chanson d'automne", de Paul Verlaine, y el placer de leer líneas como "*les sanglots longs des violins d'automne*" en mi clase de francés avanzado, mientras que me percataba de la imposibilidad de trasladar esos patrones de sonido al inglés. Se puede decir que ése fue un encuentro temprano con el problema de la intraducibilidad literaria, sobre el cual nunca había escuchado. Lo que sí recuerdo es tratar de todas las formas posibles de reproducir el poema de Verlaine y, junto con mis compañeros de clase, fallar miserablemente. Me pregunto qué impacto tendrá que se elimine la literatura del programa del nivel avanzado en la traducción literaria dentro de unos años. Como una de las jueces del Premio Times-Stephen Spender para traducción de poesía, he visto cómo algunos maestros alientan a sus alumnos a entrar a la competencia en la categoría sub-18, intentando traducir textos del nivel avanzado. Algunos resultados han sido excelentes, pero ¿ahora debemos asumir que nadie que estudie una lengua moderna va a leer nada de literatura en ese idioma, a menos que lo estudie en la universidad? Me parece que es una perspectiva deprimente.

El otro problema que tengo con que se reduzca el estudio de la literatura extranjera, es que va en contra de toda la evidencia de la manera en que las literaturas europeas están, y siempre han estado, interrelacionadas. Todas las literaturas europeas se han enriquecido por traducirse unas a otras: ¿dónde estaría Pushkin sin Byron; Bauderlaire sin Poe; T.S. Eliot y Seamus Heaney sin Dante? Una vez escuché una conferencia de una reconocida novelista contemporánea, en la que argumentaba que la novela inglesa del siglo XX le debía todo a los novelistas rusos del siglo XIX. Los movimientos literarios van más allá de las barreras lingüísticas –los llamados escritores románticos ingleses de los últimos años del siglo XVIII y los primeros años del siglo XIX leían ávidamente en varios idiomas; tomaron prestado unos de otros, e intercambiaron temas, ideas y formas. La obra maestra de Byron, *Don Juan*, llevó la forma italiana de la *ottava rima* a nuevas alturas; Coleridge leyó

mucho en alemán; y hasta el poeta inglés arquetípico, el bardo del Distrito de los Lagos, William Wordsworth, se inspiró en otros idiomas y, especialmente, de los años que pasó en Francia.

Los escritores nunca se han permitido que los idiomas o las culturas los limiten. Matthew Arnold, quien escribió mucho sobre poesía y traducción, declaró estupendamente, en una cita que utilizo repetidamente con mis alumnos, que ningún evento o literatura es "comprendido adecuadamente más que en relación con otros eventos y otras literaturas". Lo dijo en 1857, y hoy es igualmente válido, probablemente aún más. En una época en la que viajar era más difícil, autores, artistas e intelectuales rebasaron sus propias fronteras nacionales, ya sea porque fueron lo suficientemente privilegiados para poder viajar, o por su deseo de saber más sobre otras culturas a través de la lectura, ya sea en traducción o aprendiendo otro idioma.

Existe otro efecto perjudicial de distanciarse del aprendizaje de lenguas extranjeras en las escuelas del Reino Unido. Durante los últimos años ha surgido una revolución en las universidades a través de Europa como resultado de lo que se conoce como Proceso de Bolonia. Este es un acuerdo firmado por ministros de educación de todo el continente para crear un espacio europeo de educación superior para 2010 que les permita a los alumnos moverse libremente entre universidades sin importar la nacionalidad. Para que esta libertad de movimiento suceda, debe haber un sistema de universidades común, y desde 1999, cuando se firmó el acuerdo de Bolonia, ha habido una reestructuración de los sistemas universitarios europeos que ha traído caos en algunos casos, pero que, sin duda, está ayudando a la movilidad de los estudiantes. En el Reino Unido, sin embargo, le hemos dado largas al asunto de Bolonia, y el resultado es que, mientras cientos de miles de estudiantes europeos tienen la experiencia de vivir y estudiar en diferentes países, únicamente un número muy reducido de alumnos del Reino Unido cruza el Canal, desalentados por el alto costo de la educación universitaria en el Reino Unido y también, significativamente, por su falta de habilidad en los idiomas.

Acceder a una cultura distinta a través de otro lenguaje no debería ser visto como un privilegio o una rareza; debería consi-

derarse un elemento fundamental de cualquier educación aceptable. Los jóvenes que aprovechan la oportunidad de terminar su carrera en más de un país tienen una gran ventaja competitiva sobre aquellos que únicamente manejan un idioma, y estarán mejor capacitados como ciudadanos en nuestro mundo cada vez más global. No solamente van a poder comunicarse en más de un idioma, sino que van a lograr un entendimiento de la historia, cultura y *ethos* distintivos de un lugar que no es su tierra natal. Eliminar el aprendizaje de idiomas de las escuelas secundarias fue un gran error; dejar fuera la poca literatura que queda del programa de nivel avanzado puede únicamente agravar más ese error.

Publicado por primera vez en *ITI Bulletin*,
mayo-junio de 2008.
Traducción de Martha y James Bowers

# Poesía en movimiento

Más o menos cada semana aparecen historias en los diarios británicos acerca del alarmante estado del aprendizaje de idiomas en las escuelas. Mientras que en una época el estudio de lenguas extranjeras se consideró necesario, ahora los estudiantes tienen la posibilidad de olvidar, después de los catorce años, todo lo relacionado con el estudio del lenguaje, y son pocos, si acaso, los que empiezan a estudiar otro idioma antes de la escuela secundaria.

Esta situación escolar también tiene un efecto colateral a nivel universitario. Los números han disminuido radicalmente en los departamentos de lenguas modernas, lo que ha llevado a algunos vicerrectores a cerrarlos. El gobierno está intentando hacer que el estudio de lenguas extranjeras sea accesible para los niños en las escuelas primarias a partir de 2012. Pero para entonces se habrá perdido una generación completa, y dado el interés decreciente a nivel universitario, es dudoso que tan siquiera haya suficientes profesores capacitados para poner en marcha la estrategia de los idiomas.

Comparto la preocupación de muchos de mis colegas acerca por esta situación, que parece absurdamente limitada en una época internacional, y, además, raya en lo xenofóbico si consideramos nuestra proximidad al resto de Europa. Por eso estuve encantada de fungir como juez en un certamen de traducción dirigido específicamente a los jóvenes.

La Fundación Stephen Spender Memorial, en colaboración con *The Times,* puso en marcha un premio de poesía el año pasado, con una categoría para menores de dieciocho años y otra para traductores con edades entre los diecinueve y los treinta. Se esperaba motivar a participantes tanto de escuelas como de uni-

versidades, y que la competencia transmitiera señales positivas a los atormentados profesores en todos los niveles. No se establecieron restricciones en cuanto a la extensión de los trabajos, ni a los idiomas, pero sí se pidió a todos los concursantes que hicieran un comentario breve, de no más de 300 palabras, ofreciendo alguna explicación de la forma como emprendieron la tarea de traducción.

Los resultados excedieron todas nuestras expectativas. Recibimos más de 130 inscripciones, en una enorme gama de idiomas, tanto antiguos como modernos, europeos y no europeos. La seriedad con la que los participantes abordaron el concurso fue clara en las traducciones en sí, como en los breves comentarios. En algunos casos, era obvio que los profesores habían alentado a sus grupos a participar y, por lo tanto, fueron enviadas diferentes versiones del mismo poema, que frecuentemente es un texto obligatorio para el Certificado General de Educación Secundaria (GCSE, por sus siglas en inglés) o para los niveles A/S.[8] En otros casos, los participantes mostraron gran individualismo y creatividad al elegir obras poco conocidas y experimentar valerosamente con las formas y el lenguaje. Uno de ellos tenía sólo nueve años de edad.

Los jueces leímos todas las obras participantes de forma anónima, aunque sí teníamos la edad de todos los traductores frente a nosotros. A pesar de que se nos pidió nombrar a los ganadores de primer, segundo y tercer lugar de cada categoría, acordamos rápidamente que también tendríamos una categoría de mención honorífica; tal era la diversidad y gran calidad de muchas de las obras. En efecto, una vez que comenzamos a leer, olvidamos todas las historias terribles acerca de la decadencia en el aprendizaje de lenguas; tanto el número de inscripciones como la calidad y variedad de las traducciones pintan una imagen mucho más esperanzadora de lo que está ocurriendo en las escuelas y universidades de todo el país.

Los números pueden haber disminuido, el aprendizaje de idiomas probablemente se considera menos interesante y deseable de

[8] Los Cambridge International Advanced Subsidiary Levels (AS) y los Cambridge International Advanced Levels (A) son titulaciones estructuradas en asignaturas que normalmente se cursan durante los dos últimos años de secundaria (N.T.).

lo que fue alguna vez, pero, a juzgar por los trabajos de nuestro certamen, hay mucha gente joven por ahí haciendo, verdaderamente, un muy buen trabajo.

Cada uno de nosotros leyó los poemas por separado, tras haber recibido tanto el original como la traducción. En los casos en que sentíamos que un poema era bueno, pero no podíamos leer el original, buscábamos apoyo de un especialista. Cuando nos reunimos para comparar notas y hacer una lista final, nos sentimos satisfechos al constatar hasta qué punto habíamos alcanzado un consenso. Obviamente cada uno tenía sus favoritos, pero llegamos a una conclusión compartida, con un desacuerdo mínimo. Un primer criterio era, evidentemente, qué tan bien sonaba el poema en inglés, qué tan hábilmente el traductor había dado forma el idioma inglés al ofrecer una versión del original. Después, analizamos las estrategias que emplearon los traductores, la forma en que lograron comunicar la fuerza del texto original y si la traducción resultaba, en alguna forma, confusa. Con esto, no queríamos decir que fuera infiel o simplemente inexacta, sino que deseábamos asegurarnos que el traductor había comprendido el original y que, al hacer una versión en inglés de éste, había pensado creativamente acerca para resolver los muchos problemas que surgen durante el proceso de traducción. Una traducción en la sección de trabajos con mención fue la versión de un poema anglo-sajón, *Wulf and Eadwacer,* que rompió con la forma original para crear un poema nuevo y moderno que los jueces consideraron tanto innovador como, en su propio estilo, fiel al original.

Cuando revisamos nuestras selecciones finales, nos sorprendió ver que habíamos seleccionado poemas de muchos idiomas diferentes. En la categoría de menores de 18, los tres ganadores fueron la traducción del latín de J.C. Potts del poema 63 de Catulo; la versión de Adrian Pascu del poema de Ion Minulescu, "La balada del hombre muerto", del rumano; y la representación que Holly Hughes hizo de "Demain dès l'aube", de Victor Hugo. Recibieron mención unas traducciones del francés y del castellano. En la categoría de mayores de 18 años, los tres ganadores fueron la versión que hizo Mark Leech del poema anglo-sajón *The Dream of the Rood*; la traducción del ruso que hizo Sasha Dugdale de "La

mirada de soslayo de la memoria" de Elena Shvarts compartió el segundo lugar con Paul Howard, que tradujo "La buena vida", de G.G. Belli del dialecto romano al de Yorkshire. Las tres traducciones con mención honorífica se hicieron del chino, del noruego antiguo y del anglo-sajón.

La variedad de idiomas antiguos y modernos nos tomó por sorpresa, así como la madurez en el tratamiento del lenguaje en los trabajos ganadores y la conciencia de los jóvenes traductores respecto de lo que estaban tratando de lograr.

Los comentarios fueron especialmente cautivadores. La mayoría de los traductores escribieron con franqueza acerca de las dificultades que habían enfrentado, algunos haciendo una autoevaluación que reconocía sus propias limitaciones. El hecho de que algunas de las mejores observaciones fueran escritas por traductores del latín, griego y ruso despertó mi curiosidad académica, lo que me hizo cuestionarme si se da mayor énfasis a la gramática y la poesía en la enseñanza de estas lenguas que en la de aquellos idiomas más modernos en Europa, que es más convencional cursar y en cuya instrucción prevalece un enfoque más conversacional. Algunas escuelas enviaron varios trabajos, lo que es evidencia de una enseñanza de muy alta calidad y del compromiso con la enseñanza del idioma. Diversos traductores hablaron de su pasión por un escritor o un poema en particular, y varios de ellos también dijeron estar motivados por el deseo de hacer más accesible poesía que no había sido traducida al inglés anteriormente, o que apenas se conocía. En el otro extremo, algunos participantes trabajaron con poemas muy conocidos, generalmente de escritores consolidados, que han sido traducidos en varias ocasiones. No sabíamos si admirar la valentía de dichos intentos o sacudir la cabeza ante la temeridad de un adolescente compitiendo con traductores como Seamus Heaney o Ted Hughes.

"La traducción" –escribió Mark Leech, el ganador de la categoría de mayores de dieciocho– "es tan sólo una interpretación". Y tiene razón, por supuesto, y uno espera que continúe ofreciendo sus bellas interpretaciones de la poesía latina por muchos. Esta sencilla afirmación es lo que provoca que la traducción poética sea tan emocionante, y al mismo tiempo, tan exigente: el traductor ofrece

al lector su propia interpretación, por medio de un poema recreado en otro idioma; donde ya existen ambigüedades en la fuente original, como las hay tan frecuentemente en la poesía, esa interpretación puede ser impugnada. Los jueces de hecho recibimos una carta denunciando imprecisiones lingüísticas en uno de los trabajos ganadores, pero refutamos ese argumento pedante al evocar a Ezra Pound con su famosa crítica de un académico que se quejó de ciertos errores en su obra *Homenaje a Sextus Propercius*. Pound puntualizó que cualquier tonto podía hacer una traducción literal usando "una traducción de Bohn,[9] por cinco chelines" (Pound, citado en Bassnett, 1980: 83).

Al traducir poesía es necesario producir un resultado que sea hermoso, comprensible y fiel al original, aunque la forma en la que esa fidelidad se define dependerá de la interpretación del traductor.

Publicado por primera vez en *ITI Bulletin*,
marzo-abril 2005.

El premio de traducción de poesía apenas había nacido cuando escribí este artículo. Desde ese momento se ha llevado a cabo anualmente con regularidad y algunos de los textos ganadores fueron publicados y recibieron críticas muy positivas. Puede encontrarse mayor información acerca del premio en www.stephenspender.org

Traducción de Martha Elena Fernández López

[9] Referencia a una serie de traducciones literales y estandarizadas que fueron editadas, en Inglaterra, por Henry G. Bohn (1796-1884), dirigidas al mercado de masas a partir de la fundación de las bibliotecas que llevaban su nombre.

# Peores traducciones, imposible

Silvio Berlusconi es el extravagante Primer Ministro de Italia de derecha que hace poco decidió adjudicarse, además del que ya tiene, el cargo de Ministro de Asuntos Exteriores. Quienes lo apoyan, lo adoran, y sus muchos oponentes lo detestan. Berlusconi hace ostentación de su visión cosmopolita y sus habilidades para interactuar con el resto del mundo. De hecho, una de las plataformas más importantes de su campaña electoral fue la promoción de un Estado italiano moderno, con la ayuda, por supuesto, del poderoso imperio mediático que él mismo controla.

Fue por eso que algunos lectores italianos de *La Repubblica*, el equivalente a *The Independent*, se sorprendieron al enterarse de que uno de los proyectos mediáticos de Berlusconi no podía haber quedado peor. Se trataba de la orden de actualizar en inglés las semblanzas biográficas de los miembros de su gabinete. El diario se preguntaba qué había pasado con la campaña de las tres "íes" de Berlusconi: Internet, *Impresa* [negocios] e *Inglese* [inglés]. En el Internet ya circulaban una serie de biografías pésimamente traducidas al inglés al punto de que cualquiera con un poco de conocimiento de la lengua habría impedido que se hubieran hecho del dominio público. Unos cuantos ejemplos tomados al azar nos dan idea del panorama. Buttiglione (Ministro de Políticas Comunitarias) es descrito como "sido nacido de Gallipolli, conjugado, padre de cuatro hijas, vive a Roma en donde ordinariamente es profesor universitario". Al parecer "se tituló a sí mismo bajo la dirección del Prof. el Augusto de la Nuez". De Bonaiauti (Subsecretario de Estado de la Oficina del Primer Ministro), se infiere que ha trabajado como periodista dado que "desde 1975 se envía en especial, ante I. economía y las finanzas [...] conoce cuatro idiomas, ha

colaborado con la BBC y con otras extranjeras promedio". Boniauti es proclamado, sin tapujos, "altavoz del Presidente Berlusconi y de la Italia Fuerza". En la entrada de Claudio Scajola, la "Italia Fuerza es por hoy instrumento ágil, eficiente, enraizado en el territorio, respetado desde aliados y opuestos, capaz de elegir candidatos creíbles y proponer los constituyentes".

Las mujeres del equipo de Berlusconi no salen mejor libradas. Stefania Prestigiacomo (Ministra para la Igualdad de Oportunidades), "sido nacida de Siracusa [...] en 1990, a los 23 años, él ha sido electo presidente Joven del Grupo de Emprendedores de Siracusa" y en 1994 "ha sido electo para la Habitación en la lista proporcional de la Italia Fuerza". En la misma entrada se hace referencia a Prestigiacomo con los pronombres *she* [ella], *he* [él] e *it* [neutro singular] del inglés, y se indica que actualmente es "electa en el colegio uninominal de Siracusa", lo que sea que eso signifique.

Los tropezones en la traducción siempre serán divertidos y quien sepa italiano inferirá cuál es el origen de los malentendidos. Sin embargo, el problema con estos documentos es que contienen todo tipo de gazapos posibles. Los hay gramaticales, sintácticos, ortográficos; hallamos "falsos amigos", es decir, palabras en un idioma que se parecen a otras en uno distinto y significan algo completamente diferente (*congiugato* en italiano significa "casado"); nombres que se han traducido cuando no se debe (Profesor Augusto de la Nuez es una traducción literal del respetable apellido della Noce); e "Italia Fuerza" es una traducción literal del nombre del partido de Berlusconi, *Forza Italia*.

No había *La Repubblica* terminado de informar al mundo con cierta sorna lo sucedido cuando ya el sitio web había desaparecido y, en su lugar, se aclaraba que el documento había sido un mero borrador. Sin lugar a dudas, algunas cabezas han de haber rodado tras bambalinas y los responsables de haber permitido la falta de pericia en el documento ya tienen empleo en otro lugar. Sin embargo, la sola aparición del documento es significativa. Lo que muestra es que, a pesar de ser un coloso multimillonario de los medios y un personaje de la política internacional, Berlusconi no tiene idea alguna de los procesos complejos que conlleva toda traducción.

Las biografías de los integrantes del *Forza Italia* ostentan todas las huellas de haber sido traducidas con un programa de computadora y la traducción por computadora dista de ser una novedad. Pero alguien tiene que instalar el programa, alguien tiene que monitorearlo y alguien tiene que hacerse responsable de la calidad del producto final, lo que no sucedió en este caso. No deja de sorprender –y tristemente no es un caso aislado– que un gobierno que desea dar muestras de su internacionalismo y de su compromiso con las nuevas tecnologías cometa un error tan elemental. Son pocas las personas que, sin haber realizado traducciones ellas mismas, saben de las dificultades y el cuidado que se necesita para tomar algo significativo en una lengua y trasladarlo a otra.

Los traductores, por lo regular mal pagados y anónimos, son fundamentales en el mundo de hoy. Lo que el 11 de septiembre mostró al mundo fue la aterradora complacencia con la que hablantes nativos del inglés daban por hecho que todo el mundo pensaba igual que ellos. También mostró cuán hábilmente los usuarios de las redes de terrorismo internacional pueden echar mano de sus conocimientos sobre lenguas y culturas para pasar inadvertidos ante el mundo.

Incontables hablantes del inglés se han quedado pasmados al quedar descubiertas las dimensiones del resentimiento que albergan millones de personas, cuyos puntos de vista sencillamente nunca han sido escuchados porque nunca fueron traducidos. He aquí el lado oscuro de la expansión del inglés por el mundo: entre más gente lo aprende, menos hablantes nativos del inglés sienten la necesidad de aprender otros idiomas y recurren cada vez más a la traducción sin detenerse a considerar cuán cuestionables pudieran ser dichas traducciones. Cuando el gobierno de los Estados Unidos se dio cuenta de que traducir implica mucho más que tomar una palabra en un idioma y sustituirla por otra en una lengua distinta, se tuvo que conformar un equipo de expertos en lengua y cultura árabes para analizar los videos de Bin Laden. Cada lengua refleja procesos de pensamiento, valores culturales y visiones del mundo distintos. Los buenos traductores lo saben, y tratan de armonizar la complejidad de estratos que conlleva la tarea y que las personas monolingües ni siquiera imaginan. El aprendizaje de

lenguas extranjeras en este país decrece más rápidamente, por lo que el gobierno necesita poner manos a la obra para revertir esa tendencia porque necesitamos más expertos en el entendimiento intercultural, no menos; y no se preparan buenos traductores sin programas sólidos de enseñanza de lenguas.

Otra cuestión no deja de inquietarnos: la primera de las biografías de la página uno era la de Berlusconi, y estaba en un inglés impecable y comprensible, sin un sólo error –lo que resaltaba aún más lo ridículo del resto de las semblanzas–. ¿Será que alguien sabe más que cualquiera de nosotros sobre manipulación de la traducción en los medios?

Publicado por primera vez en *The Linguist 41*(2), 2002.
Traducción de Elena Madrigal

# Lenguas vivas

En el transcurso de una discusión acerca del bilingüismo, me llamó la atención que alguien afirmara que un buen traductor debe poseer un "conocimiento perfecto" tanto de la lengua de la que traduce como de la lengua a la que traduce. No me agradó la frase "conocimiento perfecto". A fin de cuentas, ¿qué es conocer perfectamente?, ¿en verdad se puede aspirar a ello? y de manera más puntual, ¿puede haber algo cercano al conocimiento perfecto, ya no de dos, sino de una sola lengua? No pasa una semana en la que yo no recurra al diccionario para buscar alguna palabra o frase que se use de una forma inusual o completamente nueva para mí; y siempre tengo el diccionario de sinónimos en la cocina, donde puedo consultarlo todo el tiempo. ¡Los diccionarios de sinónimos son muy útiles para resolver crucigramas! Los escritores y traductores necesitamos ese tipo de obras de referencia, precisamente porque reconocemos que no tenemos un dominio "perfecto" de ninguna lengua.

Por supuesto, la gran pregunta es, ¿cómo se determina la competencia lingüística? En este sentido, las investigaciones sobre el bilingüismo resultan fascinantes. No hace mucho tiempo se creía que la capacidad intelectual de las personas bilingües era menor que la de las monolingües ya que, supuestamente, la presencia de dos lenguas se interponía en el "conocimiento perfecto" de ambas. Algunas de las primeras pruebas de CI realizadas en Estados Unidos parecían estar diseñadas para demostrar que el intelecto de los bilingües era inferior al de los monolingües, una suposición que resulta útil cuando un estado intenta demostrar que los inmigrantes se encuentran por debajo en la cadena alimenticia social. Por fortuna, el bilingüismo ha perdido ese estigma y en

tiempos recientes se le ve como una cualidad, aunque todavía no estamos seguros sobre cómo definirlo con precisión. ¿Deberíamos distinguir, por ejemplo, entre las personas que aprenden dos lenguas desde un principio y las que parten de una lengua materna y tiempo después adquieren otra lengua a un alto nivel de competencia? ¿Las primeras se acercarían más, según lo han sugerido algunos académicos, al "verdadero" bilingüismo? –si aceptamos que tal cosa pudiera existir–.

Desde mi experiencia, me parece que éste es un tema de gran complejidad que desafía toda clasificación. He conocido hablantes bilingües que han aprendido dos lenguas desde el nacimiento, pero que, a todas luces, no son competentes en ninguna de las dos, y he conocido gente que ha aprendido una lengua adicional en la adultez, que la habla con tal fluidez y la conoce tan bien como cualquier hablante nativo. Y, dado que lengua y contexto son indisociables, ¿qué pensar de aquellas personas que, a pesar de poseer las competencias lingüísticas, no conocen bien la cultura?

No hace mucho tiempo, en una conferencia en Lisboa, tuve una extraña experiencia lingüística. Mi relación con el portugués es particular. De niña, lo hablaba con fluidez; pasaba del portugués al inglés sin dificultad. Después nos mudamos a Italia, en donde las clases intensivas de italiano me obligaron a hacer a un lado el portugués, pues tenía que prepararme para estudiar en una lengua completamente nueva para mí. El italiano se volvió mi segunda lengua dominante, en gran parte debido a que mi aprendizaje formal de otras lenguas, como el latín o el francés, tenía que hacerse a través el italiano. Traducía prosa latina al italiano y vertía párrafos italianos al latín. El italiano se convirtió en el puente a través del cual me trasladé a otros idiomas. Hasta la fecha, cuando hablo cualquier otra lengua, ya sea español o francés, mi acento es italiano, no inglés.

Sin embargo, mi relación con el portugués no se extinguió del todo. Seguí leyendo libros, y me atrevería a decir que al graduarme de la universidad leía el portugués con fluidez, no sin la ayuda de un diccionario, claro. De adulta empecé a ir de vacaciones con mi familia a Portugal, donde me reencontré con la lengua hablada. Aquí tuve problemas, el portugués hablado me era en extremo difícil y, por más

que lo intentara, no podía encontrar mi camino de vuelta a aquella lengua que alguna vez conocí tan bien. Mi experiencia con el portugués se asemejaba a ver la lluvia a través de un parabrisas: sabes que afuera está mojado y frío, y que las gotas hacen ruido, pero al interior del coche no puedes sentir nada de eso. Notas la lluvia desde tu asiento sin sentirla ni escucharla realmente.

Después de algunos años advertí que, de algún modo, la lengua portuguesa llovía sobre mí, me empapaba. Me sentía más cerca de ella. En este punto ya podía hablar un poco, aunque mi portugués estaba contaminado por el español y estaba marcado por la pronunciación italiana. De repente, un día, noté un nuevo estadio de conciencia. A la mitad de una conferencia, de pronto descubrí que entendía todo lo que se decía, que me podía reír de las bromas y distinguir los matices. Esa tarde, en un restaurante de Fado, sentí que de algún modo había internalizado la lengua, que fluía desde mi interior en vez de empaparme desde fuera. Algunas frases de mi niñez empezaron a resonar como un eco en mi cabeza y fui capaz de alcanzar un conocimiento lingüístico muy profundo que, supongo, había estado enterrado en algún lado. Fue una sensación extraordinaria; de algún modo la lengua estaba re-emergiendo desde mi interior, adquiriendo un significado más profundo y resucitando mis recuerdos.

No obstante, lo curioso de mi historia es que el portugués había suplantado una lengua incluso anterior, una que adquirí de muy pequeña: el danés. En este caso, puesto que aprendí esa lengua antes de ir a la escuela, antes de saber leer o escribir, no queda nada de ella. Durante un año tomé un curso en la universidad con la esperanza de recuperar algo de mi danés perdido, pero fue inútil. Sin embargo, una vez se me pidió que entrevistara a un experto en acentos, quien identificó acertadamente que en mi inglés del día a día había rastros tanto del italiano como del portugués, e incluso de una lengua escandinava, lo cual demuestra que el cerebro procesa el material lingüístico de formas extraordinarias y que nada se pierde nunca por completo.

Podríamos preguntarnos qué tipo de bilingüe es una persona como yo, que siempre ha tenido dos lenguas en la cabeza, si bien no las mismas dos a lo largo de su vida. No estamos ante el caso

del conocimiento perfecto, sino ante el de una realidad cambiante. Además, a medida que uno se muda de un país a otro, el contexto cultural pierde su inmediatez y empieza a desaparecer. Hoy en día me siento como en casa cuando vuelvo a Italia; me siento cómoda, pero extranjera en Portugal; y no soy más que una visitante entusiasta en Dinamarca. El tiempo y la ausencia tienen un gran impacto en la competencia lingüística, y lo que alguna vez fue muy familiar puede dejar de serlo conforme nuestra vida se transforma. Una de las quejas más usuales de los bilingües es que si permanecen mucho tiempo lejos del lugar donde se habla una de sus lenguas, empiezan a perder su dominio a medida que dicha lengua se desarrolla y cambia, quedando atrapados en una cápsula de tiempo. Un amigo me contó que necesita volver a casa cada seis meses porque de no hacerlo le parece que el distanciamiento empieza a materializarse.

Por su puesto no todos pueden darse ese lujo. Los exiliados, refugiados e inmigrantes suelen dejar sus hogares para siempre, y mantienen viva su lengua mediante la memoria y la interacción con otros en sus mismas circunstancias. Con el paso de los años, ¿también puede llamárseles bilingües? Yo creo que sí. Lo que mi experiencia me ha enseñado es que a pesar de que es imposible definir el bilingüismo, del mismo modo que es imposible hablar a ciencia cierta sobre niveles de conocimiento perfecto, las formas en que el cerebro procesa el lenguaje son, sin duda, muy complejas. La exposición temprana a más de una lengua no garantiza que un niño se volverá experto en dos lenguas cuando sea adulto, pero le ofrecerá más posibilidades de variedad lingüística y quizá, incluso, le permitirá la adquisición posterior de otras lenguas. Cabe señalar que muchos de los traductores que conozco tienen historias lingüísticas interesantes y variadas, sobre idiomas que alguna vez hablaron y perdieron, sobre crecer en distintos países y sobre padres que les hablaban en más de una lengua. Los traductores suelen tener historias personales fascinantes cuando se trata de sus lenguas y, a pesar de que hay algunos que adquirieron su segunda lengua en la universidad o incluso después, muchos se encontraron con otras lenguas desde una edad temprana. En resumen, parece que muchos traductores eligen su profesión porque

tienen un vínculo con distintas lenguas que les resultaría imposible explicar. Este vínculo los lleva a tener una mente abierta y a estar dispuestos a reconocer que todos necesitamos diccionarios, pues nuestro conocimiento nunca puede ser perfecto. Reconocer la imposibilidad de la perfección es lo que, desde mi punto de vista, hace a un buen traductor.

Publicado por primera vez en *ITI Bulletin*,
enero-febrero de 2006.
Traducción de Lili Atala

# Todo en la mente

Hace algún tiempo escribí en el *ITI Bulletin* acerca de la curiosa experiencia de redescubrir el portugués de mi infancia. Esta lengua, que alguna vez me fue tan familiar, se había disipado, oscurecida por el italiano, que se impuso como mi lengua principal desde los once años, y luego por las otras lenguas que aprendí más tarde. Siempre pude leer cómodamente el portugués, pero no pude seguir hablándolo, y tuve además cierta dificultad en comprender a hablantes nativos. Pero con el tiempo, una combinación de vacaciones en familia en Portugal y compromisos académicos frecuentes hicieron figurar de vuelta la lengua hablada, y estos días me siento cómoda una vez más con el portugués.

Recientemente, he estado pensando mucho acerca de cómo resurgen en la conciencia lenguas que parecían haber sido olvidadas. Desconozco la terminología que se usa al aventurarse en este tema –¿se dice redescubrir o recuperar cuando una lengua comienza a re-emerger en cierto sentido del inconsciente?– ¿O debería decirse de la mente subconsciente? Lo que sé es que lo que me ocurrió hace algún tiempo con el portugués me está sucediendo con otra lengua de mi temprana infancia, el danés.

Aprendí danés cuando era muy pequeña, antes de que pudiera escribir, así que lo único que tengo en mi cabeza son los sonidos. Cuando estaba en la universidad me inscribí a un curso de un año para intentar reaprenderlo. Logré leer algunos cuentos cortos y algunos poemas, pero mi danés hablado era terrible y mi maestro me dijo en ese entonces que tenía un fuerte acento italiano. El experimento danés no continuó, en realidad el danés se hundió por debajo del sueco, otra lengua de vacaciones en familia, buenos amigos y visitas periódicas. No es que mi sueco hablado fuera

mucho mejor que mi danés. Uno de mis amigos casi se cae del auto por la risa cuando puse mi CD de auto-aprendizaje del sueco y repetía las frases ridículas de lo que según él era un acento que no se escuchaba desde el cine de los años treinta.

El punto sobre estas reminiscencias, sin embargo, es que durante los últimos doce meses, más o menos, lenguas que estuvieron enterradas por mucho tiempo volvieron a mí. Nunca he considerado que mi alemán fuera particularmente fuerte, pero recién estuve conversando con un taxista en Berlín sobre todo tipo de cosas, y fue sólo al salir del taxi cuando me di cuenta de que me había sentido completamente cómoda en alemán; un dialecto del alemán, por cierto.

Me estoy empezando a preguntar si este curioso proceso en el que una lengua resurge está relacionado con envejecer. He cumplido 60 años y ahora tengo más de esos ocasionales momentos bochornosos de una persona mayor en los que olvido el número de teléfono de mi pareja, o el título del libro que estaba leyendo el día anterior, o la única cosa que salí a comprar antes de que la tienda cerrara. Mi madre tiene 90 años y hoy en día su memoria a corto plazo le falla todo el tiempo, pero su memoria a largo plazo es fantástica. Puede recordar nombres, incidentes, fechas y horas de hace 40, 50 y 70 años con claridad y emoción. Es común en la gente mayor, es como si el pasado comenzara a filtrase en el presente y, en cierto sentido, se volviera casi más significativo.

Si los recuerdos pueden renacer de tal forma que lo llevan a uno de vuelta a la primera infancia, parece probable que las lenguas puedan también comenzar a encontrar su camino de vuelta hacia la luz. Después de todo, hablé danés con fluidez hasta que nos mudamos a Portugal, y hablé portugués con fluidez hasta que nos fuimos a Italia y, por lo tanto, aquellas lenguas que alguna vez formaron parte de mi vida diaria, sin duda, deben estar alojadas en alguna parte del cerebro. En Italia, comencé a aprender formalmente idiomas en la escuela, pasando del latín y el francés al alemán. El español ocurrió como una especie de accidente, se volvió cada vez más familiar mediante películas y libros, probablemente gracias a las otras lenguas romance que conocía y, cuando finalmente tomé un curso de posgrado en Estados Unidos, ya era bastante competente en esta lengua.

No es sólo que me dé cuenta de que soy capaz de entender más en un conjunto de lenguas diferentes, también sueño en diferentes idiomas, y eso lo sé porque al despertar puedo recordar frases y conversaciones precisas.

Todo esto es muy extraño. En un punto en la vida en el que empezaba a lamentar la falta de práctica en varias de las lenguas que había adquirido en mayor o menor grado, me siento inesperadamente cada vez más multilingüe. En Dinamarca, para un examen de doctorado a principio de este año, traduje sin mucho esfuerzo varios anuncios y periódicos para mi pareja, y me pregunté cómo fue que me volví capaz de hacer esto después de tanto tiempo sin haber usado la lengua. Parece que soy capaz de entender varias lenguas mucho mejor de lo que jamás pensé que podría hacerlo. De alguna manera, los recuerdos de estas lenguas volvieron, y comienzo a preguntarme si se trata de una experiencia común para todos aquellos que se sienten, como yo, con rastros de varias lenguas al interior de su cabeza. Realmente me encantaría escuchar a cualquier lector con alguna experiencia similar, o a cualquiera que supiera si se ha hecho alguna investigación sobre el tema.

Paralelamente a este inesperado, pero muy bienvenido desbloqueo de recuerdos lingüísticos, me encuentro cada vez más atraída por escritores que han tenido que negociar cambios de lengua. La encantadora autobiografía de Vesna Goldsworthy, *Chernobyl Strawberries* (2009), explora las formas en que llegó a conciliar dos lenguas, el serbio de sus primeros años de vida y el inglés, al cual se refiere en algún momento como algo al mismo tiempo mucho más y mucho menos que su lengua materna. Al escribir acerca del periodo en el que se encontraba trabajando para el servicio de la BBC World se esfuerza por expresar la ruptura existencial que vive lingüísticamente:

> He escrito millones de palabras, hecho el amor miles de veces, enfermado, soñado y rezado en inglés. He cocinado innumerables alimentos usando hierbas y especias cuyos nombres no existen en mi mente en otra lengua, mientras transmito las noticias en lo que seguro se está convirtiendo en algo pintorescamente arcaico, el "RP" que hablan las clases cultas de Belgrado, ese idioma que, a su vez, es y no es mi lengua.

De hecho, Vesna Goldsworthy forma parte de aquel número creciente de talentosos escritores internacionales que deciden escribir en una lengua adoptada, en su caso el inglés –el cual comparte con su esposo y su familia–, y su libro explora las maneras en las que ocupa diferentes mundos lingüísticos. Y así como otros escritores con experiencias similares de cambio de culturas, de pérdida o redescubrimiento de lenguas, ella también resalta el carácter físico de la lengua, los sonidos y gestos que acompañan las palabras.

Aquellos que se mueven entre lenguas, las experimentan físicamente de diferentes maneras. Los sonidos resuenan en diferentes partes del cuerpo –el bajo abdomen, el pecho, la garganta y la cabeza–. Siempre siento que entre más cómoda y enraizada esté en una lengua la hablo desde más abajo en mi cuerpo. En contraste, si me siento menos segura, hablaré entonces esa lengua desde más arriba, desde la garganta o la cabeza. En pocas palabras, el lenguaje también es corporal, y la manera en que hablamos lo refleja.

Las experiencias sobre el carácter físico de la lengua se evidencian en una colección de ensayos acerca de la lengua y el bilingüismo editado por Isabel de Courtivron (2003): Ariel Dorfman opta por la bigamia como una metáfora para el bilingüismo; Sylvia Molloy escribe acerca del "no estar del todo allí"; Ilan Stavans usa la metáfora de la aventura amoroso; Leila Sebhar escribe acerca de una "silenciada lengua paterna". En su ensayo, del cual nos dice es una forma de epílogo a su maravilloso libro, *Lost in Translation,* Eva Hoffman (2003/1989) explora el miedo que la pérdida de una lengua puede representar. "¿Cuándo es seguro", se pregunta, "regresar a algo que has amado y perdido?". Cuenta la historia de un poeta ruso que fue llevado a Israel cuando niño tras haber pasado tiempo en un campo de refugiados en Alemania. Al crecer, vio que podía recordar con claridad su alemán, pero que su ruso había desaparecido. "Lo maté", dijo. "Casi recuerdo la decisión de hacerlo, de asesinar al ruso dentro de mí".

La explicación de Eva Hoffman (2003/1989) para esto es que el haberse aferrado al ruso, por muy amado que fuera éste por ser su lengua materna, habría representado una amenaza para sus esperanzas de convertirse en un buen escritor en hebreo. Ella misma re-

conoce que, aunque ella no buscó matar su polaco, recuerda "el acto casi palpable de enterrarlo en algún sótano o cofre u oscuro lugar".

Me encuentro ahora preguntándome si el poeta israelí se habrá topado con su ruso persiguiéndolo en sus últimos años, así como yo veo mis primeras lenguas regresar a mí de alguna manera. La lengua está también íntimamente vinculada con la identidad, y aunque podemos hacer elecciones lingüísticas en la edad adulta, no tenemos opción cuando aprendemos alguna lengua en la temprana infancia. Comienzo a preguntarme si la experiencia de haber perdido el danés y luego el portugués está vinculada con el trauma de mudarme de casa. Tengo enormes lagunas en la memoria de mis primeros años, por ejemplo, ningún recuerdo en absoluto de comenzar la escuela, recuerdo que parece estar fuertemente grabado en la mayoría de las personas que conozco; ningún recuerdo en absoluto de la partida de Dinamarca.

Eva Hoffman (2003/1989) sugiere que, así como hay memoria cognitiva, hay por lo tanto también olvido cognitivo. Cuenta la forma en que su polaco comenzó a volver, en que comenzó a precipitarse como si se hubiera liberado, y cómo esto sucedió una vez que empezó a tener confianza en que sus dos idiomas podían vivir armoniosamente dentro de su conciencia, sin amenazar al otro.

No estoy en la posición de escribir con alguna autoridad acerca de lo que me está ocurriendo, o por qué –puede ser que nunca lo entienda por completo, pero algo extraño está ciertamente ocurriendo. Es algo, de alguna misteriosa manera, realmente maravilloso.

Publicado por primera vez en *ITI Bulletin*,
septiembre-octubre de 2009.
Traducción de Cynthia Lerma

# Más que palabras

Mis hijos más pequeños están aprendiendo italiano y ha resultado una feliz experiencia para los dos. Han crecido rodeados del idioma, y entienden bastante, pero hasta ahora nunca han tomado un curso formal que les haya enseñado mucho sobre gramática básica, y que a la vez pudiera resultar muy entretenido. Siempre he tenido mis dudas sobre el método que sólo utiliza la conversación; uno de los idiomas que yo aprendí fue de esta manera, solamente para que se me olvidara casi todo, ya que no contaba con marco estructural en el cual pudiera anclar mis conocimientos. Sin embargo, dejando mis prejuicios de lado, lo que realmente ha captado la imaginación de los niños en este curso ha sido el trabajo que han hecho sobre los gestos con las manos.

Con frecuencia olvidamos que aprender un idioma involucra mucho más que las palabras, aun cuando hablamos vagamente sobre "lenguaje corporal". Las diferentes culturas tienen diferentes formas físicas de expresión, desde la forma en que se saludan unos a otros, hasta lo cerca que se paran o sientan unos de otros. La facilidad con que los hombres de la India se toman de la mano unos a otros en la calle, es tan sorprendente a primera vista para los europeos, como lo es la forma en que algunas personas, en particular en el sur de la India, usan los músculos del cuello para mover sus cabezas suavemente de un lado al otro, algo que nunca he logrado hacer bien. Estrechar la mano es un gesto de cortesía en algunos contextos, pero en otros es una forma de intrusión en el espacio personal de alguien. El sistema japonés de la reverencia es impenetrable para los extranjeros, y todos lo hacemos mal la primera vez si intentamos saludar de esta manera al visitar Japón. No existe una forma absolutamente universal de saludar, así como tampoco existe una forma universal

de decir sí o no. En algunos casos el sí se expresa asintiendo con la cabeza, mientras que en otros se hace moviéndola de un lado al otro, un gesto que significa no en el norte de Europa y en el continente americano. Un traductor que se enfrenta con la frase "asintió con la cabeza" necesitaría alterar dicho gesto o bien arriesgarse a confundir al lector si traduce a un idioma donde el sistema de asentir implica sacudir la cabeza de lado a lado.

En los aeropuertos hay a la venta todo tipo de libros que dan consejos sobre el comportamiento intercultural, advirtiendo sobre lo que debemos o no hacer si queremos dar una buena impresión. Algunos de estos contienen consejos útiles, tales como el no regalar flores envueltas en papel a tu anfitriona si estás en Alemania, o no presentarte con crisantemos en Europa del sur, en donde estas flores se asocian con los cementerios. Pero me impresiona cómo algunas veces estas guías de éxito intercultural instantáneo se equivocan. La gente que confía en ellas ciegamente puede crear verdaderos problemas donde no los hay. Hace no mucho, organizaba una cena en mi universidad y recibí media página con instrucciones sobre cómo dar la bienvenida a una dignataria que nos visitaba, concluyendo con una marcada advertencia de no saludar de mano ya que ella rechazaría esta forma de saludo. Yo actué con seriedad y dejé mi mano a un lado hasta que me di cuenta de que ella estaba extendiendo la suya hacia mí con una sonrisa rebosante, así que nos dimos la mano y charlamos toda la noche. Nunca descubrí por qué me dieron un consejo como ése.

Hace algunos años la línea aérea Olympic Airlines lanzó una campaña publicitaria cuya visión era la de enfatizar la "O" de Olympic. Las revistas incluían el anuncio a toda plana con cuatro fotos de viajeros de negocios, tres hombres y una mujer vestidos al estilo de diferentes países, todos con la mano derecha levantada formando una "O" con el dedo índice y pulgar. Uno de mis alumnos llamó mi atención sobre esto en la clase, sin poder creer que un gesto que parecía obsceno en muchos países se hubiera utilizado en una compañía internacional de manera aparentemente inocente. No mucho tiempo después el anuncio desapareció, quizás porque otros le señalaron a la línea aérea esta metida de pata.

Manejando por Irlanda hace unos treinta y tantos años con mi esposo americano-irlandés, le tuve que explicar por qué la gente que nos había saludado de lejos efusivamente, comenzaba a levantar el puño agitándolo en el aire cuando él les hacía una seña de la letra "V" desde el volante. Él pensaba primero que quizás se debía a las placas del auto británicas, pero cuando le expliqué que hacer una señal de la "V" de la victoria puede ser extremadamente despectivo si levantas los dedos de la manera incorrecta, entonces se calmó y comenzó a hacer un gesto de saludo con la mano.

En la clase de italiano les enseñaron varias expresiones con las manos, como encoger los hombros, levantar dos dedos para repeler el mal de ojo, y las manos extendidas con los brazos cerca del pecho, acompañadas de la pregunta "¿Beh?", la cual puede significar toda clase de cosas, pero principalmente que no le das importancia alguna a lo que se acaba de decir. Mi hija era tan buena en esto, que un compañero de la clase le preguntó cómo es que las conocía todas, y respondió que estos eran los gestos que había en casa desde pequeña: los gestos de mamá.

Sin embargo, todos esos gestos me vienen inconscientemente. No me doy cuenta que los hago; forman gran parte de mi vida y de mi historia. Poco después de la clase de idiomas de mis hijos, alguien me mostró un video de mí misma en un examen de doctorado en Finlandia de hace algunos años, en el que estoy revoloteando mis brazos como un molino de viento. Efectivamente, no sólo revoloteaba los brazos, me tallaba las manos casi torciéndolas como lo haría el villano Uriah Heep, y para enfatizar el punto levantaba los brazos y luego ponía mis manos hacia el pecho como dando un abrazo. Fue horrible y fascinante ver eso, y entonces me pregunté cuántos estudiantes durante tantos años se han desconcertado por algo que para ellos debe haber parecido una rara forma de conducta gestual, la cual era completamente inconsciente de mi parte. ¿Qué opinaron sobre esto en Finlandia, donde la gente casi no gesticula? Nunca lo sabré, ya que mis anfitriones eran –a la manera nórdica– demasiado amables para decírmelo.

Enseñar el idioma de los gestos a la vez que enseñas un idioma extranjero me parece admirable. Si alguna vez hemos de enseñar el significado de lo extra verbal, ésta me parece una buena forma

de empezar. Las palabras siempre se hablan en contexto, y la forma en que se dicen, acompañadas de ciertos gestos, añaden más significado al intercambio en la comunicación. Entender la forma en que funcionan otras culturas es una parte vital de traducir e interpretar y, por lo tanto, saber leer el lenguaje de señas que acompaña (o sustituye) las palabras, es tan importante como saber traducir dichas palabras. Asimismo, es importante para un traductor literario poder comprender el significado de los gestos descritos en una novela o en las acotaciones teatrales, para encontrar gestos que puedan sustituir a otros con el fin de dar un mayor significado para su público de ser posible, o dar una aclaración en caso de no hallar un equivalente que los reemplace.

Curiosamente, los gestos varían no sólo entre las diversas culturas, sino a través del tiempo. Novelistas de principios del siglo XIX como la señora Gaskell o Charlotte Brönte, quienes escribían con gran sensibilidad sobre cómo ellas veían los hábitos cotidianos de la gente, ilustraban una variedad de gestos que hoy no tendrían el mismo significado. Un gesto repetido con frecuencia es el de tamborilear los dedos sobre una mesa, ya sea esperando a que se sirva el siguiente plato o a ser atendido en una tienda. Este gesto pudo haber sido bien visto entre la educada sociedad inglesa de la década de 1830, pero si alguien tamborileara los dedos sobre la mesa de mi casa mientras esperan que yo les sirva el pudín, me temo que no volverían a ser invitados. Un gesto tan tangible de impaciencia hoy en día sería visto como una falta de educación, mientras que quizás en otra época haya sido de lo más común.

Aprender a leer los diferentes lenguajes gestuales es una fase de vital importancia para aprender a entender otras culturas, tanto verbal como físicamente. Enseñar a los estudiantes de idiomas sobre la forma en que se mueven y actúan las personas cuya lengua materna es ésta, es tan importante como enseñarles el vocabulario básico y la estructura gramatical. Quizás nos siga saliendo mal la reverencia japonesa, pero al menos sabremos algo sobre el código de esta reverencia, y con suerte aprenderemos a no insultar a la gente con quien tratamos de comunicarnos al hacer lo que para ellos son gestos ofensivos. Le doy la mejor ca-

lificación a la maestra de mis hijos, sólo desearía que todos los maestros de idiomas fueran tan iluminados.

Publicado por primera vez en *ITI Bulletin,*
enero-febrero de 2008.
Traducción de Paloma Rodríguez Valencia

# ¿Pero cómo me llamaste?

Como mis amigos conocen mi interés por los idiomas, en ocasiones me llegan libros inusuales por correo. La Navidad pasada no fue la excepción, y uno de los libros más entretenidos que recibí fue uno con un título sumamente provocador. *Uglier than a Monkey's Armpit* [Más feo que los sobacos de un mono], de Robert Vanderplank (2007), director del Centro de Lenguas Extranjeras de la Universidad de Oxford, subtitulado *Untranslatable Insults, Put-Downs and Curses from Around the World* [Insultos, ofensas y palabrotas intraducibles de todo el mundo], es una colección de insultos peculiares, cada uno ilustrado por un comentario del autor.

Ésta es la clase de libro que muchos lectores encontrarán divertido una vez que hayan superado su resistencia a los dudosos estereotipos culturales (como que los fineses no se caracterizan por su ingenio, o que los checos son más insensibles que la mayoría). Vanderplank ha recolectado insultos y después los ha organizado por idioma. Es una selección muy personal, presuntamente recopilada al paso del tiempo y de fuentes fortuitas. Algunas de las frases que enlista evidentemente provienen de la literatura, algunas son bastante oscuras, algunas son anticuadas y otras se usan hasta la fecha, algunas de ellas en el día a día. Este revoltijo de distintos tipos de insultos garantiza que el libro sea entretenido sin pretender ser enciclopédico.

Existe, por supuesto, un aspecto serio sobre los insultos y ofensas. En enero de 2008, el tour por Australia de la Selección de cricket de India casi se estropea por un insulto. A Harbhajan Singh se le suspendió por tres meses al ser acusado de insultar al jugador australiano Andrew Symonds. Aparentemente, Singh lo había llamado mono, lo que fue tomado por un insulto racial, debido a su

ascendencia indo-occidental. Sin embargo, escribiendo en el *The Daily Telegraph,* el jefe de redacción deportiva de la BBC, Mihir Bose, propuso una visión alternativa del incidente. Su versión de la historia es que Singh no llamó mono a su oponente, sino que lo insultó en hindi, usando la frase "*There maa ki*" que, claro está, pudo haberse confundido con la palabra inglesa *monkey* [mono]. Irónicamente, esta frase –que hace una referencia vejatoria a la madre de Symonds– pues "maa" es el término para "madre", era tan ofensiva que el equipo indio pudo haber optado por una palabra que consideraron menos ofensiva, sin tomar en cuenta las connotaciones raciales que conlleva en inglés. Bose argumenta que en la India a los niños malcriados comúnmente se les dice monos, por lo que llamar a alguien mono no sería particularmente ofensivo. El caso que presenta es en verdad fascinante: aquí vemos a un jugador de cricket acusado de hacer un comentario racista, que bien pudo haber dicho algo tan profundamente ofensivo en otro idioma que se consideró demasiado vergonzoso para ser traducido. Sin embargo, en inglés, llamar mono a un jugador negro es bastante más despectivo que emplear una frase que cada vez más común, *motherfucker* [hijo de puta].

Siempre me han fascinado las formas en que distintas culturas conciben los insultos, pues indudablemente es un fenómeno cultural. Ciertos insultos parecen insulsos o un tanto ridículos al ser traducidos. En muchos contextos del Medio Oriente se emplean insultos fuertes relacionados con burros, mas llamar a alguien en inglés un asno [*an ass*] es bastante suave. Las blasfemias en italiano o español son más desconcertantes que ofensivas: *porca Madonna* es una frase horrible, pero un angloparlante tendría problemas para comprender a qué grado se considera inaceptable. Los insultos y groserías no son fáciles de traducir, y aun cuando se traducen es difícil determinar el peso que tienen para los hablantes nativos.

En su libro, Vanderplank asevera que su colección es intraducible y, en cierto sentido, tiene razón. *He couldn't organise a piss-up in a brewery*,[10] uno de los ejemplos en la sección de inglés británi-

[10] La complicación radica principalmente en *piss-up*, que de forma literal sería algo así como "una meada", mas quiere decir "borrachera". Por lo tanto, la traducción

co sería difícil de traducir de forma literal, y si alguien lo intentara, el resultado sería absurdo. De forma similar, una frase húngara que *grosso modo* se traduce como "parece como si lo hubieran arrastrado hacia atrás a través de un seto", si se traduce literalmente se vuelve "parece como si hubiera salido del hocico de una vaca". J.C. Catford (1969), en su libro *A Linguistic Theory of Translation*, escrito hace casi 40 años, pero que todavía resulta extremadamente útil, discute sobre lo absurdo de intentar traducir dichos o proverbios, frases como *it's raining cats and dogs*,[11] de forma literal, y lo mismo se aplica a los insultos. Mas cuando los personajes en una novela u obra de teatro se insultan, el traductor debe hallar una solución que funcione en la lengua meta, y debe también reproducir con cierta precisión el grado en el que el insulto es ofensivo.

Uno de los mejores ejemplos acerca de la necesidad de determinar el nivel en que una palabra o frase puede ser ofensivo se encuentra en inglés. Cuando Eliza Doolittle en *Pigmalión*, de George Bernard Shaw, convertida luego en el musical *Mi bella dama*, dice *Not bloody likely* y escandaliza a la sociedad aristocrática que intenta impresionar, pronuncia una frase que era, en efecto, escandalosa para una dama en su tiempo; sin embargo, una vez que *bloody* entró al habla común, la frase dejó de tener tal impacto, por lo que directores posteriores la han "traducido" a algo que pueda escandalizar a las próximas generaciones. He visto al menos dos puestas en escena en que Eliza ha dicho *Not fucking likely*, aunque calculo que ésta también deberá cambiarse por algo más fuerte en no mucho tiempo. Apenas la semana pasada oí en un tren a un niño pequeño que viajaba de regreso de Londres con su padre que era policía usar la mala palabra con gran soltura, ni al papá ni al abuelo les pareció extraño.

La cuestión del peso de las palabras puede ser muy problemática para los traductores. Tomemos, por ejemplo, la palabra *stupid*, que uso cariñosamente con mis perros todo el tiempo. *Stupi-*

---

tentativa sería "No podría organizar una borrachera en un bar". Como puede intuirse, la frase se utiliza para decir que alguien no tiene idea de cómo organizar algo (N.T.).

[11] Literalmente diría "están lloviendo perros y gatos", cuando en realidad quiere implicar que "está lloviendo a cántaros" (N.T.).

*do*, en italiano, es bastante más fuerte, y si un personaje en una obra en inglés llamara estúpido a alguien, sería mejor traducirlo al italiano como *cretino*, que es mucho menos peyorativo. Cuando intenté explicarle esto a mi hijo estaba impactado: "¿Entonces en italiano es mejor decirle a alguien cretino [*cretin*] que tonto [*stupid*]?", preguntó, añadiendo que no le parecía correcto. El peso de un insulto es una de las ideas más difíciles de comprender para un hablante no nativo, pero es crucial tanto para el ofensor como para el ofendido.

Algunos de los talleres de traducción más interesantes que he dirigido han estado enfocados en la blasfemia, la obscenidad y el insulto. Los alumnos siempre traen ejemplos fascinantes y he aprendido mucho de ellos. Curiosamente, a algunas personas les resultó mucho más sencillo decir una frase tabú en su forma traducida, cuando el peso de las palabras originales había disminuido y se había vuelto más seguro. Otros no podían decir las palabras en absoluto; sólo estaban dispuestos a escribirlas, lo que demuestra el poder del lenguaje peyorativo en ciertas culturas. También la edad, la clase social y el género juegan un papel importante en el uso, o no uso, de ciertas palabras o frases.

Idiomas distintos generan tipos de insultos distintos. Vanderplank nos cuenta que el húngaro es el idioma en que la obscenidad aparece con mayor frecuencia. Esto me sorprendió, pues siempre había escuchado que el holandés y el afrikáans tienen una variedad asombrosa de insultos obscenos. Algunas culturas han desarrollado la obscenidad sexual, otras la escatológica, varias han desarrollado ambas. En sus párrafos introductorios a cada sección, provocadoramente breves, Vanderplank nos ofrece probaditas de información fascinante, y es obvio que él ha abrevado en cierta medida de algunas de las tradiciones literarias referentes a los insultos y a las maldiciones que aún existen en muchos contextos.

Algunos argüirían que el lenguaje ofensivo se usa con mayor frecuencia hoy que en las generaciones anteriores, pero esta idea es equívoca. En el siglo XVIII, por ejemplo, la gama de insultos a lo largo de Europa era mucho más amplia, y las contiendas de insultos eran una atracción en muchas tabernas. Puede encontrarse una buena reproducción de una temprana batalla de insultos de

taberna en la novela *The Sot-Weed Factor* [*El plantador de Tabaco*], del escritor norteamericano John Barth. El intercambio poético de insultos puede verse en muchas culturas, notablemente en las islas británicas de Escocia, remontándose a sus orígenes anglosajones y nórdicos. Las ofensas, afrentas, e insultos coloridos a menudo han sido consideradas expresiones de un talento notable, en el caso de escritores, narradores, comediantes. Uno de mis favoritos es la maldición proferida por la Reina Margarita al rey usurpador Ricardo III en la obra homónima de Shakespeare, cuando ella se refiere a él como "un cerdo hozador, engendro señalado por los malos espíritus", añadiendo que es el bulo del vientre de su madre, repudio de las entrañas de su padre, un "andrajo del honor". Poderosas palabras, más aún acentuadas por el verso blanco.

Pero, ¿cuál es la historia detrás del sobaco del mono? Bueno, en realidad no hay ninguna, sólo que en español, aparentemente, entre más exagerada sea la comparación, mayor es su comicidad. La comparación de los sobacos del mono se queda corta comparada con algunos de los insultos que Vanderplank incluye en su sección de español. "Ves menos que un pez por el culo" es bastante colorido, pero "eres más tonto que mear de pie" es una imagen aún más interesante. Mis ejemplos favoritos provienen de la sección de yiddish, incluyendo "Deberías casarte con el ángel de la muerte" y "Dios debería enviarte la mejor de Sus diez plagas". Poético, bien formulado, y directo al grano, todo lo que se desea en un insulto.

Publicado originalmente en *ITI Bulletin*,
marzo-abril de 2008.
Traducción de Enrique Vargas Celis

# Perdidos en la traducción

En septiembre viajé a Galicia, al norte de España, lugar que siempre había querido visitar, pero al que nunca había logrado ir, a pesar de alguna vez haber llegado hasta la frontera portuguesa y pasado algunos días dando clases en León. Quería ir a Galicia porque nunca había visto la Catedral de Santiago de Compostela y porque quería explorar algunos de los sitios prehistóricos que se encuentran distribuidos en esa parte del norte de España.

Galicia es una región fantástica y se la recomendaría a cualquiera que disfrute de las vistas gloriosas al mar salvaje, de las caminatas por laderas boscosas y de los mariscos –en particular, del pulpo por el que la zona es merecidamente reconocida–. Sin embargo, también es el lugar ideal de visita para un lingüista, puesto que el gallego es una lengua ibérica que no es ni español ni portugués, sino algo intermedio. Hoy en día hay letreros bilingües por todas partes, lo cual permite apreciar con toda claridad hasta qué punto el gallego, o *galego*, como se le conoce en la localidad, difiere del español estándar. También es una señal del orgullo que sienten los lugareños por su lengua, la cual fue prohibida durante el régimen de Franco y que ahora experimenta un resurgimiento. Cada año, Galicia es la sede de un festival celta que conjunta a músicos de Bretaña, Cornwall, Gales, Irlanda y Escocia –de hecho, la diáspora celta entera–. Existen fuertes similitudes entre estas regiones en términos de orgullo cultural y patrimonio lingüístico que han luchado por sobrevivir en contra de las hostiles políticas del gobierno central.

Podría escribir este ensayo sólo sobre mi descubrimiento de Galicia y sobre cuán fascinante sigue siendo este proceso de descubrimiento mientras me embarco en la lectura de literatura ga-

llega. No obstante, quiero concentrarme en otra cosa, la cual es, desde luego, algo con lo que muchos lectores también se han topado: la experiencia de viajar con alguien que, sin contar un poco de francés elemental, es prácticamente monolingüe.

Déjenme decir desde el principio que G. –la persona en cuestión–, es un hombre que ha viajado mucho y es un aclamado escritor de viajes, por lo que su aportación al viaje fue un agudo sentido de observación y atención a los detalles. Tiene un francés básico y un conocimiento remoto del urdu, pero nada de español o de portugués, así que necesitaba que le tradujera todo. Podría decirse que fue un fantástico observador cultural que con frecuencia hacía preguntas difíciles que me costaba contestar; una vez que se dio cuenta que el gallego en sí mismo era un idioma distinto, sus preguntas se volvieron muy dificultosas. ¿En qué momento comenzaron a divergir las lenguas de la península ibérica de forma tan notoria? Es imposible responder esto sin acudir a una biblioteca. ¿Cómo es que se diferencian una de la otra? ¿Por la gramática, el vocabulario, la pronunciación o todas las anteriores? Me arriesgué a hacer algunas suposiciones medianamente informadas, alguna de las cuales no resultaron tan erróneas cuando las investigué después, a pesar de que mi conocimiento de historia lingüística era precario.

Nos hallábamos almorzando en el restaurante de un pequeño pueblo cuando una pareja portuguesa llegó y se sentó junto a nosotros. Como éramos los únicos comensales en el lugar, iniciamos una conversación. A G. le intrigaba saber cómo podía yo distinguir entre el habla de la pareja y el de la mesera gallega, pues él no podía escuchar ninguna diferencia. Cuando me pidió explicarle lo que escuchaba, tuve muchas dificultades. No es sencillo explicar algo que se experimenta casi de manera intuitiva, así que intenté sortear la pregunta pidiéndole que pensara en las variaciones regionales del inglés y en la relación entre ingleses y escoceses.

Cuando uno es la persona que conoce la lengua y el acompañante no, inevitablemente se terminará haciendo de intérprete. A veces esto sucede de forma directa, como cuando hay que pedir indicaciones y luego traducirlas para el conductor. Los menús de los restaurantes pueden ser una gran fuente de entretenimiento,

en especial si uno tiene el menú en el idioma local y el otro lo tiene en un inglés abominable, por lo que insiste en que se le explique la traducción. Conforme pasaron los días, descubrí distintos modos de tratar de transmitir los matices de distintas conversaciones para que G. pudiera experimentar, aunque fuera a través de mí, algo de lo que yo vivía. Descubrí que la manera de lograrlo era hallando alguna especie de similitud en el idioma que ambos compartíamos.

Cierta tarde visitamos el pueblo de Muxía, lugar en el que se halla el célebre Santuario de la Virgen de la Barca, localizado junto al mar. Hay piedras –o rocas, para ser más precisa– a lo largo de la costa, justo enfrente de donde rompen las olas. Dos de estas enormes piedras parecían apoyarse una en la otra, de modo que sólo había suficiente espacio para que alguien gateara por debajo de ellas cuando la marea bajaba. El santuario de Muxía fue construido, según la tradición local, donde hubo un lugar sagrado prehistórico; es considerado uno de los varios lugares de Galicia en el que los rituales cristianos y los precristianos coincidieron. Estábamos observando las enormes piedras desde lo alto, cuando dos mujeres maduras aparecieron y dejaron sus bolsas en una roca cercana. Luego una de ellas gateó entre las dos grandes rocas. Miramos durante unos cuantos minutos mientras bajó gateando, luego subió de la misma forma y salió, antes de volver a bajar para comenzar a gatear de nuevo. Me venció la curiosidad y descendí para echar un vistazo de cerca.

Para cuando llegué a las rocas, la primera mujer estaba jadeando de pie, cerca de las mochilas; la segunda ya había comenzado a gatear. Una joven española que también había estado observando, se les acercó y les preguntó qué estaban haciendo. La primera mujer explicó, en un lenguaje colorido y bastante expresivo, lo que yo después traté de reproducir en inglés para G. Mi versión era algo así:

> Hicimos esta peregrinación porque las rocas hacen maravillas para la espalda. Tienes que hacerlo nueve veces, que sean nueve veces, no menos de nueve veces, y asegurarte de restregar los hombros contra ese pedazo de roca de ahí. Vine el año pasado porque la espalda me

> estaba dando muchos problemas, pero una vez que lo hice, no he sentido ni el menor pinchazo no, ni siquiera un pinchazo, así que regresé para asegurarme de seguir así. Solía tener un dolor de espalda terrible, sufría de verdad, sufría, pero luego de hacer esto no he sentido ni un pinchazo.

Y continuó en el mismo tono, repitiendo lo que ya había dicho mientras su amiga gateaba bajo las rocas, luego se detenía para tomarse un pequeño descanso y nos dijo que le costaba trabajo, claro que *sí*, pero que sabía que al final valdría la pena. La joven española y yo dimos muestras de apoyo. Entonces la parlanchina mujer me dijo que también yo debía intentarlo; cuando manifesté que no sufría de dolor de espalda pareció sorprenderse. Dijo que seguramente tenía que librarme de algún dolor y me preguntó si tenía dolores de cabeza, porque había otra piedra que hacía maravillas con la migraña. Señaló una roca cerca de la orilla del agua donde rompían las olas, en la cual había un hueco con forma de cabeza. "Sólo anda y coloca la cabeza nueve veces en ese agujero", me aconsejó. Me negué argumentando que se veía bastante peligroso. Después de todo, el lugar en el que estábamos llevaba el desafortunado nombre de Costa da Morte, y las olas se veían enormes.

En resumen, lo que yo trataba de transmitir en mi versión en inglés era la vivacidad del habla de la mujer, su uso de coloquialismos, su personalidad. Para lograrlo, tenía que encontrar algo similar en inglés. Le dije a G. que imaginara a dos personajes de *Coronation Street* utilizando una manera de hablar particular y repitiendo lo mismo una y otra vez sólo para recalcarlo.

Más tarde, cuando reflexioné sobre el incidente, me pregunté sobre la legitimidad de esa estrategia de traducción. Había transpuesto por completo la conversación a otra cultura, y le había dado énfasis a los elementos cómicos tal vez hasta el punto de caer en la parodia. Pero lo que no logré transmitir fue la convicción de la mujer que afirmaba que la roca había curado milagrosamente su dolor de espalda, la seriedad que respaldaba todo lo que decía, una seriedad derivada de la fe. Mi representación de lo que ella había dicho se desviaba hacia lo cómico –porque en realidad fue

un evento algo gracioso–, pero perdía por completo la otra dimensión, ya que no pude encontrar ninguna similitud en inglés. Quizá si yo fuera irlandesa, donde las peregrinaciones a templos no son inusuales, habría tenido más éxito.

Todos los intérpretes se alejan del texto original de varias formas; todos remodelan y reestructuran, lustran, añaden, omiten, clarifican y realizan cualquier clase de ajustes lingüísticos para asegurarse de transmitir el mensaje de forma adecuada a los escuchas. Yo hice todo eso en distintos momentos de nuestro viaje a Galicia, pero sólo cuando traduje conversaciones me encontré con que iba apareciendo un elemento performativo que involucraba el uso de signos y códigos para ayudar a hacer comprensible para G. lo que se estaba diciendo y darle alguna idea de quién parecía ser el hablante.

Un teórico de la traducción diría que éste es un ejemplo clásico de aculturación: hacer que lo extranjero resulte familiar al adecuarlo a la cultura propia y hallar paralelismos que resulten significativos para el escucha que no comparte el conocimiento con la lengua origen ni la cultura.

Pero, al hacer esto ¿ se corre de algún modo el riesgo de disminuir la diferencia cultural? ¿Reinventar a un personaje en otro idioma al tratar de traducir una conversación es justo para el hablante original? He discutido estas preguntas en salas de conferencias durante años, pero, de alguna manera, la experiencia de hablar con las mujeres en Muxía y luego tratar de traducir ese encuentro para G. me hizo reflexionar.

Publicado por primera vez en *ITI Bulletin*,
noviembre-diciembre de 2008.
Traducción de Marcela Daumas

# Gran rima y razón

El año 2007 comenzó bien para el campo de la traducción, con la publicación de una nueva versión de *Sir Gawain y el Caballero Verde* del poeta Simon Armitage. Los reseñantes fueron muy entusiastas sobre este libro y cuando lo leí pude entender por qué. Armitage hizo un espléndido trabajo balanceando el poder de la historia y la energía dinámica del lenguaje, y escogió un inglés que se acerca a su propia lengua vernácula de septentrión.

El autor original se ha perdido con el paso del tiempo, desde el momento en que compuso el poema, en algún momento de las últimas tres décadas del siglo XIV. El texto también estuvo perdido, por siglos, hasta que un manuscrito apareció en el siglo XIX y se publicó en 1839. Desde entonces se ha traducido innumerables ocasiones, incluyendo versiones prosificadas para niños. J. R. R. Tolkien elaboró una versión y el difunto Ted Hughes estuvo trabajando en su traducción hasta el momento de su muerte. Éste es un poema que jamás ha perdido el encanto para sus lectores, porque es extraordinariamente colorido y apasionante; combina humor con magia, descripciones detalladas con fuertes diálogos que se sostienen juntos en una firme estructura de línea argumental.

El poema cuenta cómo un extraño caballero verde aparece una navidad en Camelot e impone un desafío en la corte del rey Arturo. Solicita que un caballero valiente corte su cabeza con un hacha en el entendido de que al pasar un año ese caballero saldrá en su búsqueda y estará preparado para recibir un golpe similar. Gawain acepta y debidamente decapita al caballero verde, y éste, en lugar de morir, toma su cabeza y se va cabalgando con ella. Un año después, Gawain está en su misión para encontrar la misteriosa capilla verde, donde debe encontrar al decapitado caballero, cuan-

do llega a un castillo y recibe la hospitalidad del señor y su dama. En tres ocasiones el amo del castillo sale de cacería y, cuando está lejos, la dama intenta seducir a Gawain, quien se resiste en cada uno de sus intentos. El caballero y él acuerdan intercambiar, entre ellos, lo que sea que haya conseguido durante el día, así que cada noche, el caballero da a Gawain un animal que ha cazado y Gawain responde con el beso que la dama le ha dado. En el último de día, la dama, además del beso, regala a Gawain un ceñidor verde, que, según dice ella, lo protegerá contra cualquier daño y él lo oculta de su marido. Cuando Gawain deja el castillo, se va cabalgando al lugar de la cita y se entrega ante el hacha del caballero verde. Pero éste no intenta matarlo y simplemente golpea la parte de atrás de su cuello, le explica que de hecho él es el señor del castillo y la cortada es un recordatorio de que Gawain no fue honesto respecto del ceñidor verde. Agobiado por la vergüenza, pues antepuso su protección por encima del honor, Gawain cabalga de regreso a Camelot, donde el rey Arturo decreta que el uso de un ceñidor verde será una señal de nobleza para cada uno, desde ese momento.

La historia de Gawain es atractiva en muchos niveles, pero lo que más llama la atención de un traductor es el lenguaje. El poeta que creó a Gawain era oriundo de la región del norte de las Tierras Medias, probablemente de algún lugar de lo que hoy es Cheshire, entre Wirral y las crecientes tierras altas de Derbyshire. A través de los años diferentes lugares han declarado ser aquél en los que pudieron asentarse el castillo y la capilla verde; mas no hay algo concluyente, excepto el lenguaje mismo, que es una variante sumamente lejana del dialecto londinense utilizado por Chaucer. Armitage es uno entre otros grandes poetas –en la misma línea que Hughes o Tony Harrison– que escogieron, deliberadamente, trabajar con poemas y obras de teatro compuestos en las diferentes variantes del inglés medieval. La intención, en parte, es mostrar aquí que la poesía inglesa no deriva de una tradición lingüística única, y que la riqueza de las variaciones regionales y dialectales puede encontrarse también en la poesía, antes de que la invención de la ortografía estandarizada y la unificación de la pronunciación de la lengua inglesa margina-

lizaran dichas variantes. Descaradamente, Armitage manifiesta que parte de su estrategia de traducción fue enfatizar el carácter septentrional de la lengua del poeta desconocido, "persuadiendo a Gawain y su poema a regresar a los Peninos" (Armitage, 2007). Esa estrategia se deriva de su propia percepción como poeta del norte, inevitablemente interesado por un poeta anterior de su región. En su evocador y erudito libro *The Idea of North*, Peter Davidson nos recuerda que "*Gawain* ha sido un texto crucial para que generación tras generación de lectores ingleses imaginen el norte" (Davidson, 2005).

Sin embargo, Armitage está haciendo más con su traducción que solamente fijarse en el dialecto del poeta. Su decisión de traducir un poema narrativo medieval lo coloca en el mismo campo que a Seamus Heaney, cuya versión de *Beowulf* llegó a la lista de los mejores vendidos hace algunos años. Armitage, al igual que Heaney, Harrison y Hughes ha utilizado la traducción para permitir a los lectores contemporáneos echar una mirada dentro del mundo perdido de la Edad Media, una pérdida que está acelerándose a medida que cada vez menos personas tienen la habilidad de leer estos trabajos en sus versiones originales, sea en inglés antiguo o inglés medio.

Cuando yo iba a la universidad era obligatorio estudiar anglosajón, después pasábamos a los textos en inglés medieval. Hace unos treinta años se asumía que los estudiantes que no habían tenido el entrenamiento filológico de mi generación serían capaces de leer *Gawain* en su versión original usando una edición con buenas notas a pie. Cuando mi hija mayor cursó inglés en los cursos avanzados del bachillerato al final de los años ochenta, los *Cuentos de Canterbury*, de Chaucer, era un texto obligatorio. En nuestros días sería difícil encontrar estudiantes de literatura inglesa en la universidad que sean capaces de leer textos medievales sin que estuvieran traducidos al inglés moderno. Lo que esto significa es que la herencia de la literatura inglesa medieval está desvaneciéndose tan rápido como ocurrió con el griego antiguo en los albores del siglo XX. Dentro de poco casi nadie que tenga menos de treinta años será capaz de leer nada de esto y la labor de la traducción será vital para su continua supervivencia.

La muerte del conocimiento de la escritura medieval no es solamente una cuestión que importe a los académicos. La riqueza de la escritura antes del siglo XVI era enorme y ejerció gran influencia en los escritores posteriores. Recientemente asistí a una producción de *Ricardo III*, en Stratford. Me sorprendió hasta qué punto Shakespeare se nutrió de los personajes y las convenciones del teatro medieval para crear su obra. El canon completo de la leyenda artúrica fue una invención medieval, al igual que los cuentos morales, sagas épicas sobre matar monstruos y de aventuras caballerescas, poemas líricos del amor cortés y los misterios tragicómicos. He de sonar como un dinosaurio, pero estoy sumamente agradecida de haber asistido a mis clases de gramática de inglés temprano, porque al menos tuve un pequeño acercamiento a este tesoro de la gran literatura, que se está desvaneciendo.

La decisión de Simon Armitage de traducir este poema es un hito importante, tanto por reivindicar la variedad de la tradición literaria inglesa como por garantizar que las nuevas generaciones, que no fueron tan afortunadas como las de antaño, sean capaces de disfrutar y beneficiarse de trabajos que de otra forma serían inaccesibles para ellos. Su técnica de traducción refuerza esa decisión, pues, aunque él conserva la forma aliterada del original, siguiendo un patrón de sílabas tónicas, no rehúye utilizar palabras coloquiales y un lenguaje contemporáneo, tal como el poeta original usó variantes altas y bajas del inglés en su poema. Aquí, por ejemplo, en la traducción de algunas líneas que describen la aparición del Caballero Verde, se lee:

*Yet he wore no helmet and no hauberk either,*
*no armoured apparel or plate was apparent,*
*and he swung no sword nor sported any shield,*
*but held in one hand a sprig of holly-*
*of all the evergreens the greenest ever-*
*and in the other hand held the mother of all axes,*
*a cruel piece of kit I kid you not.*

[Mas él no se cubrió ni con yelmo ni con cota de malla/ no usaba armadura ni ropa blindada/ tampoco blandió una espada o cargo escudo

> alguno/ pero sostuvo en su mano una espiga de acebo/ de las hojas perennes, la más verde/ y en la otra mano cargaba la madre de todas las hachas/ un cruento objeto de armería, no te engaño].

La versión original de las últimas dos líneas dice:

> *and an axe in his other, a hoge and unmete*
> *a spetos sparthe to expoun in spelle, quo-so might*

las cuales podrían ser traducidas literalmente como:

> *and axe in his other (hand) huge and monstrous*
> *a cruel battle-axe to describe in words, whoever tries to*

> [y un hacha en su otra (mano) enorme y monstruosa/ una cruenta hacha de combate, para describirla con palabras, quienquiera que intente].

Para el lector moderno, algunas partes del poema se reconocen inmediatamente, como se muestra en las últimas dos líneas, pero el verso "a spetos sparthe to expoun in spelle" necesita la ayuda de un diccionario. Armitage ha reconocido esto y en su introducción dice que está fascinado por estas líneas, que casi tienen sentido para el lector moderno, pero no para la mayoría, de hecho. Usa una hermosa imagen para ilustrar su técnica como lector y traductor.

> Para el ojo inexperto es como si el poema yaciera por debajo de una delgada capa de hielo, seductoramente cerca y aun así frustrantemente borrosa. Para un poeta contemporáneo, interesado en la narrativa y en la forma, y para una persona del norte, que no sólo reconoce gran parte del dialecto del poema, si no también detecta el eco de su propio discurso en los ritmos del texto original, el deseo de soplar un cálido aliento a través de aquella capa de escarcha resultó irresistible (Armitage, 2007: VI-VII).

La imagen de derretir el hielo para alcanzar el poema que yace debajo es sumamente poderosa; es un recordatorio de que la ta-

rea del traductor es parte vital del panorama literario. Los traductores de la *King James Bible*, usan imágenes de ventanas abiertas para dejar entrar la luz o las de romper la romper las cáscaras y llegar a la semilla, pero Armitage usa la imagen invernal, que es, de hecho, la más adecuada, cuando el poema en cuestión está ambientado en invierno, para ilustrar su obsesión al momento de hacer la traducción de este poema extraño y grandioso. Hizo un trabajo espectacular con su traducción y tal vez –sólo tal vez– la fuerza de la traducción de poemas como éste puede atraer, incluso, a algunos lectores para hacer el esfuerzo de leer en sus versiones originales algunas de las más grandiosas obras de la literatura inglesa que están en peligro de perderse en el olvido.

Publicado por primera vez en *ITI Bulletin*,
marzo-abril de 2007.
Traducción de Armando Cintra Benítez

# Oficio de mujer

Una de mis lecturas recientes es una nueva traducción de la gran colección galesa de once cuentos medievales conocida como *The Mabinogion*. Había leído una versión anterior, pero esta traducción, publicada en 2008, es un muy buen libro, probablemente porque la traductora tuvo presente que los cuentos originales se leían ante el público en voz alta e intentó resaltar esta faceta interpretativa. Sioned Davies es la traductora, una catedrática de lengua galesa de la Universidad de Cardiff, y al producir esta traducción siguió los pasos de una distinguida traductora anterior, Charlotte Guest.

Lady Charlotte Guest dedicó varios años, desde 1838 hasta 1846, a traducir al inglés estos cuentos galeses. Su gran obra, que incluye detalladas notas académicas, fue la traducción canónica durante décadas; de hecho, es posible argumentar que puso la literatura medieval galesa en el candelero en un momento histórico, cuando los movimientos revolucionarios en toda Europa se centraban en sus orígenes literarios y hacían de ellos un instrumento para establecer su identidad nacional.

A pesar de que no creció hablando galés, sino que lo aprendió después de casarse, Lady Charlotte Guest asumió la responsabilidad de hacer de la traducción un medio para dar a conocer la grandeza de lo que percibía como una literatura ignorada. Quizá es menos conocida que Lady Augusta Gregory, quien logró que un numeroso público nuevo, dentro y fuera de Irlanda, prestara atención a las canciones y cuentos tradicionales irlandeses, sin embargo, la tarea que se impuso es comparable. Es evidente que lady Charlotte tenía talento para los idiomas: aprendió algo de árabe y hebreo de manera autodidacta antes de centrarse en el galés.

Al comenzar a estudiar la historia de las tradiciones literarias desde la perspectiva de la traducción, resulta interesante notar el lugar que tienen las mujeres traductoras: con frecuencia su trabajo ha tenido enorme impacto y, sin embargo, también con frecuencia, sus contribuciones se pasan por alto y sus nombres se olvidan. Una de estas traductoras mujeres, cuyas traducciones tuvieron gran influencia en la novela inglesa, fue Constance Garnett, quien produjo la asombrosa cantidad de 71 volúmenes de traducciones del ruso. Su interés en esta lengua comenzó cuando estudiaba Estudios Clásicos en Newnham College, en la Universidad de Cambridge, y se incrementó con el tiempo. Viajó a Rusia, donde conoció a Tolstoi en 1893, y gracias a su dedicación toda una generación de lectores ingleses se acercó a la hasta entonces desconocida gran literatura rusa. No obstante cuando escucho a la gente decir que han leído *Guerra y paz* o *Ana Karenina* nunca mencionan a Constance Garnett, sin quien Tolstoi habría sido inaccesible durante décadas.

Una mirada a la historia de la traducción literaria revela una larga lista de nombres de dotadas traductoras mujeres. La madre del rey anglosajón Alfredo fue una de los primeros traductores, que lo instruyó en las artes literarias y, a lo largo de los siglos ha habido un gran número de mujeres inteligentes y educadas dedicadas a la traducción. El Renacimiento y la Reforma vieron a muchas mujeres emprender la traducción de textos sagrados y antiguos; entre ellas están lady Mary Sidney y Margaret Roper, la hija de Tomás Moro. Isabel I tradujo durante toda su vida; a la edad de 11 años envió a su madrastra –Catalina Parr– su propia traducción de una obra de la reina francesa Margarita de Navarra, titulada *The Glasse of the Synneful Soule*, y embelleció el regalo al ponerle una cubierta bordada por ella misma con racimos de flores color púrpura. Ya en su vejez tradujo también a Boecio. Es evidente que la traducción era para ella una oportunidad de volcarse en su propia creatividad, además de que, probablemente, también era algo que le proporcionaba gozo y satisfacción; un descanso agradable de los asuntos de estado.

La pregunta de por qué comenzaron a surgir mujeres como traductoras durante el renacimiento se ha debatido mucho. Una escuela

de pensamiento ve en ello un indicio de que tanto la traducción como la mujer se consideraban inferiores: se permitía que las mujeres tradujeran porque la traducción, de todas formas, era considerada una ocupación marginal. Una postura alternativa rechaza esta interpretación con el argumento de que en el Renacimiento la traducción era todo menos marginal y, de hecho, traducir era una ocupación muy significativa: William Tyndale y Etienne Dolet murieron quemados en la hoguera debido a sus traducciones subversivas y herejes. Douglas Robinson (1995), académico estadounidense de la traducción, sugiere que el Renacimiento fue un período en el que las mujeres comenzaron a usar la traducción como instrumento para obtener una voz pública. Robinson llama a esto la "feminización" de la traducción; su teoría adquiere peso al observar la relación entre las mujeres y la traducción durante y después del siglo XVII. En efecto, muchas escritoras famosas traducían, desde Aphra Behn hasta Mary Wollstonecraft, desde Madame de Staël hasta George Eliot. Mujeres tradujeron teatro, poesía, novelas, textos filosóficos y tratados científicos. Estuvieron involucradas activamente en la traducción comercial a partir del siglo XVII y proporcionaron a los editores manuscritos traducidos de lenguas antiguas y modernas; además, en el siglo XVIII contribuyeron de manera importante a la traducción de obras teatrales para su interpretación en el escenario. En el siglo XIX, Eleanor, la hija de Karl Marx, tradujo *Madame Bovary*, de Flaubert, una novela prohibida en Francia por su inmoralidad. Fueron mujeres quienes tradujeron al escandaloso Émile Zola y al ofensivo Ibsen en la Inglaterra victoriana. La traducción parecía ofrecer a las mujeres la oportunidad de romper con su imagen tradicional de ángel del hogar y hablar mediante la obra de otro escritor, con frecuencia en términos radicales.

Una pregunta que los estudiantes hacen desde siempre –yo la hice cuando lo era y sigue saliendo a colación– es si el género se puede discernir en la escritura. En otras palabras: ¿escriben diferente los hombres y las mujeres?, ¿utilizan el lenguaje de maneras distintas? Ante un fragmento de texto anónimo y sin tener en cuenta el tema, ¿puede un lector reconocer el género del autor? Esta cuestión adquiere mayor importancia al reflexionar sobre la traducción, ya que necesitamos preguntarnos si una obra escrita por una mujer puede ser traducida por un hombre y viceversa. De hecho, algunas

traductoras feministas han argumentado que el género del traductor debe ser el mismo que el del autor original.

Sin embargo, este enfoque se basa en suposiciones volubles y no demostradas sobre género y escritura; además, limita las posibilidades del traductor. Hay traductores, hombres y mujeres, muy buenos, que simplemente producen buenas traducciones, sin tener en cuenta los temas de género. El difunto Giovanni Pontiero escribió hermosas traducciones de la obra de la escritora brasileña Clarice Lispector, en tanto que Suzanne Jill Levine (1991) no sólo ha traducido espléndidamente a escritores latinoamericanos sino que también ha escrito sobre sus propias estrategias de traducción con gran elegancia e ingenio. Su libro, *The Subversive Scribe: Translating Latin American Fiction,* es una obra clásica que ataca la espinosa cuestión de la identidad de género en la traducción y lo hace mediante la exploración de los problemas que surgen cuando una traductora feminista tiene que enfrentar escritura misógina. En tales circunstancias, argumenta Jill Levine, el traductor se vuelve subversivo; según ella, la traducción, tal como otras formas de escritura, involucra la búsqueda de "el lenguaje propio" (Levine, 1991).

Actualmente hay muchas traductoras distinguidas. Una lista completa sería imposible y toda lista parcial es ingrata, pero entre aquellas cuyo trabajo he leído con placer durante los últimos dos años están Margaret Sayers Peden, Amanda Hopkinson, Anthea Bell, Tiina Nunnally, Ros Schwartz, Josephine Balmer, Carol Maier, Elaine Feinstein y Luise Von Flotow, quienes trabajan distintas lenguas y géneros literarios, y traducen a hombres y mujeres por igual.

Dejando de lado la cuestión del género del autor y del traductor, hay asuntos importantes que surgen de las distintas formas en las que el género se marca lingüísticamente. Las lenguas que no tienen género gramatical, como el inglés, permiten a los autores jugar con la ambigüedad. La traductora española de la poeta estadounidense Adrienne Rich se encontró con que enfrentaba dificultades al traducir partes de la poesía amorosa de Rich al español, ya que la amada es otra mujer y, en consecuencia, la lengua tiene que reflejar este hecho. Myriam Diaz-Diocaretz (1985) escribió un libro sobre la traducción de la poesía de Rich en el que muestra cómo las relaciones lesbianas que

estaban implícitas en inglés se volvían explícitas en español debido a la manera en que funciona esta lengua, y analizó cómo eso causó problemas en una sociedad menos tolerante con las relaciones entre personas del mismo sexo. En una de mis propias traducciones, me di cuenta que tendría que dar a conocer el sexo de un bebé desde el inicio, ya que la lengua con la que trabajaba no me permitiría conservar la ausencia de género de la palabra *baby*, que en inglés es neutral. Las decisiones de este tipo afectan la manera en que se lee un poema, pero son inevitables porque la estructura de la lengua en cuestión así lo exige.

Algunas de las ideas sobre la traducción más interesantes y estimulantes provienen de traductores canadienses. Me gustan especialmente los juegos de palabras que hace Barbara Godard (1990: 94) al escribir acerca del "manejo femenino" de un texto, que involucra lo que ella describe como el "reemplazo de la traductora modesta que se borra a sí misma". Hay traductoras, como Godard y Levine, que han ido mucho más allá de la pregunta sobre si los traductores deberían ser del mismo sexo que los autores a los que traducen. Su énfasis está en el papel dinámico del traductor, en la creatividad de la traducción, en el hecho de que la traducción requiere habilidades y conocimientos especiales y en que es un acto de recreación, ya que ninguna traducción puede jamás ser idéntica al original en el cual se basa. En cuanto a esto, como Sherry Simon (1996) explica sucintamente en su análisis sobre género y traducción, subrayando el hecho de que la traducción es escritura creativa, el supuesto de la supremacía del original sobre la traducción comienza ya a desmoronarse, tal como sucede con el supuesto de la supremacía de lo masculino sobre lo femenino; esto despeja el camino para que todos los traductores, independientemente del género, reivindiquen su propia autoridad en la escritura y encuentren su propia voz inconfundible.

Publicado por primera vez en *ITI Bulletin*,
mayo-junio de 2010.
Traducción de Socorro Soberón

# Teatro para hoy

Hay una exposición bastante buena en la casa natal de Shakespeare, en Stratford-on-Avon, a la que suelo llevar a mis visitas. El otro día llevé a un alumno de literatura inglesa y me interesó su asombro al enterarse cómo Shakespeare escribió sus obras en realidad. La exposición aclara muchas cosas al respecto del teatro isabelino, por ejemplo, explica el modo en que un dramaturgo como Shakespeare escribió papeles para sus actores, más o menos como se escribían los *scenarii* de la Commedia dell'Arte, y cómo estos actores se daban luego a la tarea de desarrollar sus papeles, cada uno a su manera.

Lo que llamó la atención de mi estudiante fue que ésta no era la forma en la que se había imaginado a Shakespeare: él se figuraba a un dramaturgo en su escritorio, péndola en mano, escribiendo una obra entera, con actos y escenas, dado que año tras año le enseñaron en la escuela que Shakespeare es el más grande de todos los escritores ingleses y que sus obras son lo más cercano que existe a la perfección en la lengua inglesa. Descubrir que, de hecho, las obras se compusieron de fragmento en fragmento y que los textos que hemos heredado son el producto de siglos de trabajo editorial fue una inmensa sorpresa.

Cuando iba en la carrera yo pensaba lo mismo, y continuamente me decían que las obras no debían alterarse, que eran entidades completas y perfectas, la cumbre de la literatura inglesa. Conforme fui creciendo, cada vez me entusiasmaron más las producciones de Shakespeare que veía en otros idiomas, producciones fascinantes que a menudo hacían que las versiones convencionales en inglés parecieran aburridas. Martin Esslin, el crítico de teatro que revisó mi tesis doctoral (un revoltijo sumamente ambicioso sobre la teoría de la

relatividad de Einstein en el teatro europeo que, por fortuna, nunca ha visto la luz de día), me contó una historia –que puede ser apócrifa– sobre un director teatral centroeuropeo que sentía compasión por los pobres ingleses, ya que tenían que lidiar con Shakespeare en el original y, por tanto, están atados de pies y manos a obras canónicas que no se pueden alterar y que, en consecuencia, se vuelven cada vez menos comprensibles para la mayoría de la población. Los públicos que tienen el privilegio de contar con un Shakespeare traducido pueden disfrutar la obra de un escritor que, como declaró Jan Kott, el difunto erudito polaco, es, en efecto, su contemporáneo. Los ingleses no tienen la libertad de alterar a Shakespeare, pero los públicos de otras culturas sí pueden deleitarse con versiones actuales, innovadoras, de sus obras en traducción.

Vuelvo una y otra vez a lo que creo es el problema de Shakespeare y la traducción, puesto que en muchos sentidos es fundamental para entender cómo es que se conciben, en distintas sociedades, tanto las obras canónicas como el funcionamiento de la traducción en la práctica. Por desgracia, en el mundo anglófono no se tiene a la traducción en alta estima, quizá porque el inglés ha ido creciendo en términos de trascendencia global en los últimos siglos, primero como la lengua del colonialismo, luego como la lengua del sueño americano (y posteriormente de los sueños canadiense, australiano y neozelandés), y, de manera más reciente, como la lengua del comercio internacional y el Internet. A la luz de tal historia, no resulta sorprendente que los hablantes nativos del inglés se consideren excepcionalmente privilegiados en materia lingüística.

Sin embargo, ninguna lengua que alcanza éxito político y económico puede atribuirse superioridad por tiempo indefinido. Es un hecho que, a pesar de los talentos del dramaturgo, el idioma de Shakespeare se está volviendo cada vez menos accesible para los anglófonos, y la verdad es que, no obstante su estatus canónico, sus piezas teatrales nunca tuvieron la intención de ser obras maestras de la literatura; no son más que un conjunto de parlamentos y escenas que se escribieron, de manera fragmentaria, para los talentosos y populares actores del momento. Ésta es la razón por la que, en ciertos casos, el argumento y la caracterización no parecen ser coherentes, como me señaló alguna vez un famoso traductor y

director checo. A veces los personajes se comportan de modo distinto de un acto al otro, o las tramas cambian de rumbo de una manera peculiar. Estas discrepancias aterran a los críticos, por lo que a menudo las tratan de explicar y solucionar, pero una vez que se piensa cómo se ensamblaron las obras –a partir de papeles sueltos para los actores, dando por sentados un grado de improvisación y luego todo un trabajo de edición–, las inconsistencias dejan de ser motivo de asombro.

El teatro es, y ha sido siempre, un arte colaborativo. Para hacer teatro se tiene que reunir una gran cantidad de personas: actores, técnicos, dramaturgos, directores, diseñadores y muchos otros, entre ellos, mecenas y patrocinadores. El libreto es sólo uno de los elementos, y hay muchos tipos de obras. Existe el teatro serio, la obra cabal, que se concibe como una pieza literaria, de modo que dramaturgos como Luigi Pirandello o Arnold Wesker esperan que sus actores le sean fieles al texto, que lo reproduzcan de manera íntegra, que se aprendan los parlamentos de memoria. Existe también el teatro colaborativo, del tipo que han montado actores y directores como Mike Leigh, en el que no hay libreto sino, más bien, una obra que se va formando con la participación del grupo a medida que trabaja. Y existe el tipo de obra que escribió Shakespeare, ensamblada a partir de piezas sueltas y que más tarde se organiza para su futura publicación. Lo que tienen en común todos estos tipos de obra dramática es el hecho de que, para poder representarse ante un público, la colaboración es indispensable.

Los especialistas en estudios de traducción frecuentemente han hecho notar la falta de investigaciones en el campo de la traducción teatral, en comparación con la que se destina a otros géneros literarios. Se ha empleado una enorme cantidad de tinta en la discusión de las traducciones de poesía y prosa, pero no mucha en la de teatro, y lo poco que hay tiende a ser repetitivo. Se nos dice que las obras dramáticas se deben traducir de manera que sean "representables", aunque no parece haber nadie que pueda explicar en qué consiste esa "representabilidad". Esto no es de extrañar, en vista de que los criterios de representabilidad han sido tan radicalmente distintos a lo largo de la historia y a través de las culturas que no puede haber consenso. En tiempos de Shakespeare, los actores eran todos va-

rones; en tiempos de Racine, usaban botas de tacón y caminaban con delicadeza sobre el escenario mientras hablaban en voces agudas y afectadas. En el siglo XIX, los actores hacían grandes poses y declamaban sus líneas como si fueran estatuas vivientes. Es claro que las obras escritas para distintos tipos de teatro reflejan ideas distintas al respecto de la representabilidad. Y una obra que se concibe como un texto literario es muy diferente a una obra en la que colabora un grupo de actores, probablemente en compañía de un escritor por encargo.

Los problemas a los que se enfrenta un traductor de teatro son complejos. Sin embargo, es de crucial importancia reconocer que el libreto es sólo una parte del proceso total que es el arte dramático. La dificultad para el traductor reside en que tiene que enfrentarse a la obra escrita, es decir, a una sola de las partes del todo. Aislado de la verdadera realización del suceso teatral, el traductor puede dejarse llevar por sus sueños de grandeza y tratar de producir una traducción que lo logre todo, así que reproduce las palabras en la lengua meta, codifica señales que luego desarrollan los actores y se esfuerza por ser el director y el reparto al tiempo que trabaja sentado frente a su computadora.

Shakespeare daba vueltas sobre el escenario y repartía papeles. Seguramente los actores se quejaban de algunas de las cosas que había escrito y le pedían que cambiara los parlamentos. Que fue un escritor genial es indiscutible, pero escribió de acuerdo con las convenciones teatrales de su época. Idealmente, un traductor en la actualidad debería hacer lo mismo, y es muy revelador el hecho de que los traductores que participan en la producción se sienten más facultados, sin necesidad de hablar hasta por los codos de "oralidad", "representabilidad", "pronunciabilidad" y cualquier otra *-bilidad*, ya que no están trabajando en el vacío, sino que están verdadera y físicamente involucrados en el suceso teatral.

Traducir para una puesta en escena es distinto a traducir poesía o narrativa: no es, ni debería ser, un trabajo solitario. La naturaleza colaborativa del teatro exige que el traductor se meta de lleno en el proceso, tal como el resto de la compañía. Ésta es una de las razones que explica el éxito del teatro de Peter Brook, por ejemplo, en el que los dramaturgos y los traductores no trabajan en aislamiento. Los

traductores no pueden saber lo que a un actor le parece representable, sólo pueden especular; sin embargo, cuando trabajan con los actores, y revisan y adaptan las palabras en los ensayos, hacen que la obra quede infundida de vitalidad y emoción. Es esto lo que le sucede a Shakespeare en cualquier otro idioma a excepción del inglés, cuando los traductores colaboran con los actores y directores a fin de transformar la lengua del siglo XVI en un lenguaje contemporáneo y significativo.

Estoy llegando a la conclusión de que la falta de traductología específicamente teatral se debe a que los teóricos cometieron el error de pensar en la dramaturgia como si fuera idéntica a la escritura de poesía o narrativa y, por tanto, se empeñaron en hacer que sus ideas sobre el teatro encajaran en un molde restrictivo. Los traductores de poesía o de novelas tienden a trabajar en soledad, como los poetas y novelistas. Los traductores de obras teatrales no deberían de hacerlo. Deberían procurar involucrarse en la producción escénica, puesto que un buen dramaturgo hace justo eso mismo. Los actores de Racine deambularon sobre el escenario de una forma que nosotros consideraríamos extraordinaria hoy en día, pero él escribió sus obras con la minuciosidad de un coreógrafo y precisamente para ese tipo de teatro. Los traductores actuales de Racine no pueden reproducir ese tipo de escritura, y de ahí su necesidad de trabajar con los actores de su propia época y de darle a su traducción una forma compatible con la práctica escénica de la actualidad. Lo que mantiene vivo al teatro es su capacidad de renovarse. Los traductores de teatro deben ser atrevidos y colaborativos, y harían bien en recordar que la imagen de un Shakespeare que se sienta en su escritorio a escribir una obra perfecta y consumada no es otra cosa que un mito.

Publicado por primera vez en *ITI Bulletin*,
marzo–abril de 2006.
Traducción de Juan Carlos Calvillo

# Entre líneas

La traducción, como todos sabemos, involucra la transferencia de palabras escritas en un idioma a otro. Los traductores reescriben las palabras expresadas por el autor original de tal forma que, idealmente, hacen al autor accesible a un lector completamente nuevo. Varias generaciones de escritores y críticos han escrito acerca de las dificultades de traducir, y acerca de la casi inevitable pérdida que ocurre en el proceso de traducción, en tanto los artículos acerca de la traducción pierden su valor con palabras tales como "traición", "infidelidad" e "intraducibilidad". Sin embargo, a pesar de esto, los traductores continúan traduciendo y gracias a sus esfuerzos, todos podemos leer obras que de otra forma estarían fuera de nuestro alcance por la falta de competencia lingüística necesaria.

Pero la traducción es, como cualquier traductor sabe, mucho más que palabras. Puede o no haber palabras, frases, expresiones idiomáticas o refranes equivalentes en los diccionarios, pero, como sugirió el escritor francés Mallarmé, existe otro texto entre las líneas de aquel que leemos y es aquí en donde las habilidades del traductor se ponen a prueba al máximo. Los traductores tienen que trabajar con mucho más que sólo palabras; tienen que trabajar con silencios y espacios entre palabras, con las connotaciones que surgen de las palabras, con los matices que los lectores pueden atribuirles a las palabras.

Recientemente estuve leyendo una colección de versos de William McGonagall, escritor escocés del siglo XIX ,el hombre descrito por Punch como "el más grande escritor de Mala Poesía de su época". Los versos de McGonagall son realmente terribles, los versos varían en longitud y su métrica es azarosamente irregular, la elec-

ción del lenguaje es ridícula y la pomposidad de los poemas los ha convertido en la poesía cómica favorita de varias generaciones de lectores. Su poema más famoso es "The Tay Bridge Disaster", y el primer verso nos da una idea de lo mal poeta que era McGonagall:

*Beautiful Railway Bridge of the Silv'ry Tay*
*Alas I am very sorry to say*
*That ninety lives have been taken away*
*On the last Sabbath day of 1879,*
*Which will be remembered for a very long time.*

[Hermoso puente de ferrocarril del plateado Tay/ ay, me da pena decir/ que noventa vidas se han perdido/ en el último Sabbat de 1879,/ que será recordado por mucho tiempo].

¿Qué pasaría si alguien tuviera que traducir a McGonagall? Por supuesto, se encontraría con todos los problemas comunes de la traducción de poesía, tales como qué forma usar, si los patrones de sonido se pueden reproducir, si las imágenes se pueden transponer de idioma a idioma, etcétera. Pero el principal problema es que esta poesía es sumamente mala, y el traductor necesitaría asegurarse de que los lectores de la lengua meta puedan darse cuenta de por qué esta poesía escrita con intenciones serias debe hacer a la gente reír a carcajadas. McGonagall (autonombrado "poeta y escritor de tragedias") eligió temas solemnes: grandes batallas históricas, catástrofes tales como el desastre del Puente Tay o naufragios, la muerte de grandes personajes, el jubileo de la Reina Victoria; y los convirtió en poesía de pésima calidad. La comedia surge del desbalance entre la seriedad del tema y la banalidad del lenguaje, entre los intentos de rimar y la incapacidad del escritor para manejar las formas que ha elegido.

Reconocer la comedia depende de que el lector tenga suficiente conocimiento de la buena poesía como para que reconozca la mala. Para el traductor, esto significa darse cuenta de que existe un problema de traducción que va más allá de las palabras en la página y que involucra definiciones de gusto y estética, así como el conocimiento previo por parte de los lectores.

No sé si algún valiente traductor ha intentado traducir a McGonagall, cuyos escritos ofrecen retos casi tan grandes como aquellos presentados por *Finnegan's Wake*. Ciertamente, los traductores, , se han enfrentado con obras que involucran dilemas igualmente difíciles. Uno de tales casos es la obra de Harold Pinter, uno de los dramaturgos más exitosos de Gran Bretaña. La comedia inglesa de Pinter, particularmente oscura, ha sido bien recibida en muchos países, pero un aspecto de sus obras presenta dificultades muy particulares: el uso de una acotación recurrente en una sola palabra: pausa.

Hace algunos años, asistí a la representación de una obra de Pinter en Milán. Fue desastrosa. ¿Por qué? El ritmo estaba completamente mal. La traducción parecía razonable, los actores experimentados, pero el ritmo de la producción rayaba en lo maniático, a diferencia del ritmo lento, medido y preciso de las producciones de Pinter que he visto en Inglaterra, en las que las pausas sirven para acentuar las líneas expresadas por los actores. Fue durante esa producción cuando me percaté porqué había odiado también una versión italiana de *Look Back in Anger*. El uso de pausas y silencios en el original inglés se había alterado hasta hacerla irreconocible y el resultado fue una serie de personajes gritándose los unos a los otros durante toda la obra.

Por supuesto, se puede argumentar que silencio es silencio en cualquier lugar. La dirección de escena y las acotaciones de Pinter se pueden traducir perfectamente en italiano o en cualquier otro idioma, si estamos pensando solamente en equivalentes léxicos. Hay una palabra para "pausa" y una palabra para "silencio" en italiano. El problema es que los silencios tienen diferentes significados en diferentes contextos, y a menos que se comprenda este punto, el resultado final para una producción de teatro será una parodia. El silencio en una situación social en Inglaterra puede involucrar vergüenza o, como Pinter lo demuestra sutilmente, una amenaza o un peligro implícito. Cuando abruptamente se hace un silencio en la mesa durante una cena en Inglaterra, algo ha sucedido o está a punto de suceder. Cuando se hace un silencio en el mismo contexto en Italia, algo terrible ha sucedido y la gente se apresura a llenar el peligroso vacío.

En Finlandia, en cambio, el silencio puede ser completamente cómodo. La primera vez que me sucedió esto durante una cena en Helsinki, me sentí inquieta al principio, pero pronto aprendí que en los países nórdicos el silencio es socialmente aceptable y muy agradable. Algunas veces es bueno comer en silencio en la presencia de amigos sin sentir que tienes que hablar de cualquier cosa para llenar los vacíos. La diferencia entre un repentino silencio en un contexto social en Finlandia, en Inglaterra y en Italia es enorme, tan grande que casi se puede sentir físicamente.

Lo que debe notar un traductor es que el silencio tiene significados completamente diferentes en diferentes culturas. Fuera de Europa, en países asiáticos tales como Japón, por ejemplo, el silencio implica respeto y, por lo general, el silencio tiene implicaciones de género, con los varones hablando más frecuentemente y más alto que las mujeres. El problema para un traductor es entender los diferentes significados del silencio, y esto es particularmente importante en el teatro. Un dramaturgo como Pinter, que utiliza el silencio de una manera culturalmente específica está destinado a ser muy, muy diferente cuando se representa en un contexto en donde el silencio es socialmente aborrecible o, de igual manera, en uno en donde los silencios largos son socialmente aceptables.

Traducir para el teatro es una actividad compleja e, idealmente, una de colaboración entre el traductor, el director y los actores. Las cuestiones del ritmo podrían, bajo discusión, dejárseles a los actores y al director, habiendo terminado la tarea del traductor una vez que el guion se ha traducido a la lengua meta. Sin embargo, ¿cómo pueden saber los actores que a lo que se refiere Pinter con la enigmática palabra pausa podría ser algo muy diferente a lo que ellos entienden por esa palabra a menos que el traductor se las ingenie para señalar la diferencia de alguna manera? El papel del traductor en dicho caso es, no tanto aquel del traductor inter-lingüístico, para usar la terminología de Roman Jakobson (2000), sino aquel del traductor inter-semiótico, alguien familiarizado con diferentes sistemas de signos y capaz de mediar entre límites culturales para asegurar que pueda haber un entendimiento adecuado.

Traducir a Pinter y a McGonagall le ofrece al traductor dos retos difíciles. En el caso de McGonagall, la tentación de mejorar su

poesía en la lengua meta seguramente será muy fuerte. Ya sea lo anterior o lo opuesto: el traductor podría tratar de crear una parodia de lo que en inglés es ya paródico, ya que lo cómico surge de lo horrible del verso que se ha escrito con intenciones serias. Cualquiera de las dos estrategias correría el peligro de fracasar. En el caso de Pinter, o Tom Stoppard, otro dramaturgo que utiliza pausas y silencios para grandes efectos, el traductor que trabaje aisladamente podría sentir que no hay nada que se pueda hacer más allá de la traducción palabra por palabra, dejando a la compañía de producción decidir lo que quiere hacer con la obra resultante. Pero el traductor que trabaje colaborativamente debe ser capaz de mediar de tal manera que permita a los actores reconocer las diferentes implicaciones culturales del silencio. En muchas ocasiones, la tarea del traductor es en realidad traducir los espacios entre palabras, no solamente las palabras en sí.

Publicado por primera vez en *ITI Bulletin*,
enero-febrero de 2004.
Traducción de María Fernanda Espinosa de los Monteros

# Jugar con palabras

Desde que la traducción se convirtió en tema serio de estudio, los académicos tienden concentrarse en la traducción literaria, ya que presenta muchas dificultades y soluciones posibles. Hay cientos de libros y artículos sobre la traducción de poesía, incluso hay más libros sobre la traducción de obras sacras, especialmente sobre la Biblia, y un inconcebible número de prefacios a obras literarias que tratan acerca de la traducción. Sin embargo, sorprendentemente, se ha puesto poca atención en un tipo particular de traducción: la de teatro. En efecto, algunos expertos en estudios de traducción han descrito la traducción teatral como el "área Cenicienta" de su campo de estudio –la menos investigada y probablemente la menos comprendida–.

*Europe on Stage: Translation and Theatre*, un estudio sumamente ameno sobre el arte dramático europeo en los escenarios ingleses, escrito por una de las más prominentes expertas en traducción teatral, Gunilla Anderman (2005), habla sobre la traducción para la escena, no simplemente para la página. La reconocida traductora de obras del y al sueco, quien por desgracia falleció en abril de 2007, notó acertadamente que existía una distinción entre ambos procesos. El teatro es una forma que surge en varias dimensiones, y las palabras son sólo uno de sus componentes. La experiencia teatral implica escuchar y ver y, a veces, también pueden entrar en juego otros sentidos.

La creación de una obra de teatro involucra a más de una persona, e incluso un espectáculo unipersonal requiere soporte técnico y coreografía. Por lo tanto, para el traductor de teatro hay una tensión entre la dimensión pública del teatro, que involucra actores, técnicos, un espacio teatral y un público, y el acto priva-

do de producción de un guion. Esta tensión ha desalentado a los estudiosos de la traducción a formular teorías útiles. Desafortunadamente, no ha pasado esto con traductores que gustan de dar cátedra sobre lo inmensamente "representable" que es su versión, sin aclarar lo que eso podría significar.

Tratar de definir cómo una obra puede ser representable es muy difícil. A veces "representable" se usa como sinónimo para "verbalizable", pero lo que podría ser visto como verbalizable para el traductor que trabaja en la soledad de su escritorio, puede ser lo contrario cuando intenta representarlo un actor.

Siempre he creído que la tarea del traductor es producir un guion que se les pueda dar a los actores y que el traductor no debería cuestionar lo que un actor haga con el texto. Esto quiere decir que la traducción teatral, idealmente, debería ser una actividad colaborativa en la que participen tanto escritores y traductores como actores y directores. Hay una necesidad mutua de colaboración entre los expertos de la lengua y los que pueden transformar el lenguaje en una experiencia física, aquellos que lo hacen solos es bajo su propio riesgo.

En 2007, la Royal Shakespeare Company realizó una producción de *La gaviota* que recibió críticas contradictorias; las opiniones estaban divididas acerca del texto que se representó. En vez de usar traducciones existentes de la obra de Chéjov, o encargar una versión nueva, el director optó por una solución híbrida, por medio de la cual los actores mismos agregaron líneas y la obra tomó forma en los ensayos. Aquellos críticos a quienes no les agradó esa estrategia hicieron el señalamiento de que Chéjov no habría reconocido lo que resultó de esto. El contraargumento fue que esa versión era, por lo menos, una versión para el 2007. Una cosa queda clara: parecería que tanto el dramaturgo como los traductores putativos habían sido marginados en su empeño por producir una "nueva" versión.

Las traducciones para teatro parecen envejecer más rápidamente que otros tipos de traducción. Parte del problema radica en que, al tomar en cuenta de manera muy marcada las necesidades del público, el lenguaje en el que se traducen las obras usualmente está muy atado a su propio tiempo. Dado que el lenguaje es dinámico y cambia constantemente, una obra pasa de moda con mayor rapidez que otros

géneros. Ya que estudié las traducciones de Luigi Pirandello, pudo confirmar que las traducciones de los años veinte ya no eran adecuadas para el público de los años sesenta, y que las versiones hechas hace treinta años ya no se ajustan a los propósitos actuales.

*Europe on Stage* tiene un espléndido ejemplo de una traducción de *Casa de muñecas* de Ibsen que, aparentemente, fue tan exitosa en su tiempo que Harley Granville-Barker propuso que se usara como parte del examen de admisión a la escuela de arte dramático para las estudiantes. Ésta es una muestra de un diálogo entre Nora y su esposo, en la versión de T. Weber que tanto impresionó a Granville-Barker en 1880:

| | |
|---|---|
| Helmer: | Has my thoughtless bird again dissipated money? |
| Nora: | But, Thorvald, we must enjoy ourselves a little. It is the first Christmas we need not to spare. |
| Helmer: | Know that we cannot dissipate. |
| Nora: | Yes, Thorvald, we may now dissipate a little, may we not? |
| | |
| [Helmer: | ¿Mi desconsiderada pajarita de nuevo ha despilfarrado el dinero? |
| Nora: | Pero, Thorvald, necesitábamos disfrutarlo un poco. Es la primera Navidad que no necesitamos escatimar. |
| Helmer: | Sabes que no podemos despilfarrar. |
| Nora: | Sí, Thorvald, podemos despilfarrar un poco ahora, ¿podemos?] |

Es claro que hoy en día, esta traducción no serviría, pero lo que es intrigante es que haya tenido validez en algún momento, dada la vergonzosa calidad del lenguaje.

Otro aspecto poco estudiado de la traducción teatral es la dimensión cultural. Diferentes tradiciones teatrales han tenido como resultado normas y expectativas totalmente diversas; así, el público alemán, por ejemplo, tolerará representaciones mucho más largas que el público inglés, donde incluso escritores clásicos como

Shakespeare han sido cortados y ajustados al tiempo convencional de una obra de dos horas y media.

Las distintas tradiciones actorales requieren diferentes técnicas de interpretación: algunos teatros prefieren el teatro físico y a otros les complace un mayor énfasis en la emisión vocal; algunos actores entrenan para moverse con velocidad y otros lo hacen para hacer poses y crear escenas fijas a manera de cuadros. Actualmente, podemos añadir que a veces se percibe el impacto que tiene la televisión en los estilos de actuación y en la dificultad que tiene los actores acostumbrados a trabajar en *close-up* con una cámara cuando salen a un gran escenario.

Todos estos factores influyen en la traducción, pues no es fácil que una obra se ajuste a otro patrón cuando fue escrita a partir de un determinado conjunto de convenciones actorales. Definitivamente, éste es el caso de Pirandello, quien nunca ha sido muy exitoso en lengua inglesa; contrasta con Chéjov, quien ha sido extremadamente exitoso, puesto que sus obras se rescribieron para ajustarse a las convenciones y expectativas escénicas inglesas.

Anderman señala estas diferentes tradiciones teatrales, y resalta el problema que las alusiones relativas a la cultura en las obras de teatro representan para los traductores. Al escribir sobre la falta de conocimiento de la vida y cultura inglesas entre los traductores suecos de Harold Pinter, señala que, aun así, el público en Europa ha aceptado lo que no entienden (debido a traducciones deficientes) como "pinteresco". La autora especula acerca de lo que podría haber sucedido si Pinter hubiera nacido en Finlandia:

> ¿Las alusiones lingüísticas culturales hechas por este hipotético Pinter noreuropeo, refiriéndose a deportes nacionales como el esquí y el patinaje, canciones tradicionales nórdicas, *trolls* y mitología relacionada, serían descritas en términos de veneración y referidas como "pinteresco", o los críticos se inclinarían por otros adjetivos menos halagüeños? (Anderman, 2005: 108).

Su argumento es que el error al entender muchas de las referencias culturales y alusiones en el trabajo de Pinter han servido para convertirlo en un dramaturgo más surrealista de lo que él mismo

jamás hubiera previsto. De igual manera, podría argumentarse que la transformación de Chéjov en un dramaturgo cuyo tema principal es la nostalgia por el mundo perdido de la clase media se deriva que los traductores subsecuentes no ajustaron el complejo sistema social ruso con el sistema inglés. Todavía recuerdo la primera vez que vi una obra de Chéjov en ruso y me quedé estupefacta por su vitalidad, humor y vulgaridad –estaba a años luz de algunas producciones que había visto en la escena inglesa.

Las razones por la que la traducción de teatro ha sido tan desatendida por los investigadores que trabajan estudios de traducción es fácil de vislumbrar. A diferencia de un poema o una novela, una obra se escribe como un cierto tipo de proyecto, una suerte de precursora de su eventual representación, más que como un fin en sí mismo. La tarea del traductor, por lo tanto, es llevar a otra lengua algo que es ambas cosas: un producto acabado –es una obra, después de todo– y un texto que es una estación de paso en el camino de su eventual realización en el escenario. Esto significa que la obra traducida es más que un objeto extraordinario, pues es como si fuera un doble proyecto, al ser una traducción a medio camino entre una obra escrita para su representación en un contexto y un texto en vías de ser representado en otro contexto.

Publicado por primera vez en *The Linguist 46*(6), 2007.
Traducción de Sulemi Bermúdez Callejas

# Los placeres de la relectura

Uno de los placeres del verano es la posibilidad de tener tiempo para leer. Siempre tengo una pila de libros que quiero leer en algún momento, algunos de los cuales, debo confesar, esperan apilados varios veranos. No obstante, al momento de decidir qué me voy a llevar de vacaciones, siempre tomo la decisión consciente de escoger al menos un libro que ya haya leído antes.

Hace unos años, mi tía abuela Mary solía contarme sobre los placeres de la relectura. Era bastante sistemática y se abría camino por entre los grandes poetas, que alguna vez había enseñado a los alumnos que querían leer literatura inglesa en la universidad, al tiempo que leía varios de sus novelistas favoritos. Cuando murió, me dejó su biblioteca y –como los gustos de la tía abuela Mary eran un tanto eclécticos– heredé obras completas de escritores desde Henry Fielding hasta Anatole France. También, de manera subliminal, debo haber heredado de ella el recuerdo de su convicción por la relectura, pues a medida que me acerco a la edad que ella tenía cuando la conocí, así, la relectura se vuelve más importante para mí.

Cuando se vuelve a leer una obra, uno descubre de nuevo un libro de su pasado. Algunas veces ese descubrimiento es maravilloso, porque uno se da cuenta de cuánto se perdió; por ejemplo, si lo leyó cuando era muy joven como para entender lo que el autor estaba diciendo, se da cuenta de cuánto no comprendió. Algunas veces un libro que pensó conocer bien y quizá ha leído varias veces cambia de tono. Puede parecer más alegre de lo que recuerda o más oscuro. *Jane Eyre,* que leí por primera vez en mi adolescencia como un cuento romántico y de amor, hoy en día, me perturba mucho más, quizá porque ahora se más sobre la pobreza

y la brutalidad del mundo en el que Charlotte Brontë vivía, y el cual capturaba en su escritura. Quizá mi relectura de *Jane Eyre* ha cambiado para siempre después de haber leído *Wide Sargasso Sea*, de Jean Rhys, el cual cuenta la trágica historia de la esposa antillana de Rochester, quien en la novela de Brontë es sólo la loca del ático. *Madame Bovary,* cuyo final me parece terrorífico, también me inquieta, aunque esa no fue mi reacción cuando era una estudiante universitaria.

Una muestra clara de que no es el libro lo que ha cambiado, sino que quien cambió fue uno, es cuando un libro que uno cree conocer lo afecta de manera diferente. Quizá se ha hecho más sabio, más sofisticado o, quizá, menos arrogante, más abierto y capaz de empatizar con lo desconocido; quizá sus gustos han cambiado, quizá ahora uno toma vino en vez de cerveza y escucha más a Mozart que a los Rolling Stones. Los cambios internos son incluso más obvios cuando se vuelve a abrir un libro que alguna vez pensó que era muy chistoso, pues es muy raro que uno se vuelva a reír de las mismas cosas treinta años después. No obstante, puede que lo anterior no sea sólo una cuestión de que el gusto personal cambia, sino que el humor envejece muy rápido. Los chistes o situaciones que son cómicos para una generación, pueden perder totalmente su gracia o incluso ser ofensivos para otra.

Hasta el momento me he referido a libros en general y no he hecho distinciones entre lenguas. Sin embargo, cuando pensamos en la traducción, el asunto de la relectura toma una significación muy diferente, debido a que cada vez que leemos una nueva traducción de una obra que habíamos leído antes, nos introducimos de una manera más receptiva en la relectura, pues cada traductor reformulará el original de una manera un poco (o algunas veces radicalmente) diferente. Cuando releo la novela de Thomas Hardy, *The Return of the Native,* digamos que leo las mismas palabras y, sin embargo, muchas de mis reacciones hacia la novela puede que cambien con el tiempo, aunque las palabras en la hoja son las mismas que leí antes.

Este no es el caso cuando leo, por ejemplo, una nueva traducción de un libro como *Don Quijote*. Lo que leo ahora es una versión diferente de la novela de Cervantes, escrita por otro traductor para un

público del siglo XXI. La última vez que leí *Don Quijote* en una traducción al inglés fue hace más de un cuarto de siglo. John Rutherford es el traductor de la versión actual, y dice que el punto de partida para su nueva traducción fueron las quejas que como estudiante manifestó su hija, sobre lo aburrida que era la novela: tan aburrida que sentía que no iba a poder leerla hasta el final. Me sentí identificada con esta historia, ya que mi propia hija me dijo lo mismo en alguna ocasión. En realidad, la traducción disponible en nuestros estantes era, en efecto, pesada y aburrida, y si la traducción no logra atrapar la atención, la reputación de la obra original sufre. John y yo tuvimos el privilegio de poder leerla en español, pero nuestras hijas dependían de la traducción. Él se puso a la tarea de traducir esta gran obra, especialmente para su hija, sólo para darse cuenta, cuando había acabado su primer borrador, que otros dos distinguidos traductores también estaban produciendo nuevas versiones. Sin desanimarse continuó; decidido a llevar a cabo una traducción que diera a los lectores contemporáneos algún sentido de lo gracioso que debió ser la novela de Cervantes para sus contemporáneos, utilizando a su hija como medida para valorar su nivel de éxito. El resultado es, en realidad, una versión en inglés más graciosa que la que había leído anteriormente; una versión que la hija de John calificó como un éxito.

El hecho de que los tres traductores decidieran, al mismo tiempo, trabajar en *Don Quijote* a ambos lados del Atlántico, también dice mucho sobre los cambios del gusto y de la relectura. Es claro que tanto las editoriales como los traductores sintieron que había una necesidad de volver a traducir a Cervantes para el nuevo milenio. Curiosamente, las tres ediciones se publicaron con títulos un tanto diferentes: John Rutherford escogió *The Ingenious Hidalgo. Don Quijote de la Mancha* [El ingenioso hidalgo, Don Quijote de la Mancha]; Burton Raffel escogió *The History of that Ingenious Gentleman Don Quijote de la Mancha* [La historia de aquel ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha]; y Edith Grossman escogió simplemente *Don Quixote* [*Don Quijote*], que es el título estándar en inglés por el cual se conoce la novela de Cervantes.

Aunque las traducciones se vuelven a hacer continuamente, hay reglas y expectativas que pueden ayudar a determinar su éxito o su fracaso. Si un título está bien establecido, cambiarlo puede ser per-

turbador. El debate reciente sobre si *The Karamazov Brothers* [Los hermanos Karamazov] es una versión más "precisa" del ruso es un argumento ilógico, dado que los lectores de lengua inglesa conocen la novela como *The Brothers Karamazov*, cuyo orden de palabras no muy convencional, con sus tonalidades bíblicas, sirve para indicar que la novela es distinta y especial. *The Karamazov Brothers* es banal, aun cuando es una versión más moderna y más literal del ruso. Se han presentado debates similares sobre la traducción al inglés de *À la recherche du temps perdu* [En busca del tiempo perdido], sobre si *In Search of Lost Time* [literalmente, En busca del tiempo perdido] tuvo el mismo impacto que el título de Scott-Moncrieff en la década de los años veinte, *Remembrance of Things Past* [Recuerdos de hechos pasados].

Los lectores que nunca han traducido saben, sin embargo, lo que quieren de una traducción si es de una obra que han leído antes. El título ofrece un tipo de garantía y cambiar el título lleva a que se dude sobre la autenticidad de la traducción misma. Las historias medievales árabes, publicadas en francés a principio del siglo XVIII como *Les Mille et une nuits* [Las mil y una noches] salieron en inglés poco después como *Arabian Winter-Evenings' Entertainments or Arabian Nights' Entertainments* [Entretenimientos de las noches del invierno árabe o Entretenimientos de las noches árabes]. El elemento de "Arabian Nights" [Noches Árabes] se arraigó, y varias traducciones posteriores tuvieron que agregar la frase, como lo hizo, por ejemplo, Sir Richard Burton en su traducción con el pesado título de *The Book of the Thousand and One Nights: A Plain and Literal Translation of the Arabian Nights' Entertainments* [El libro de la mil y una noches: una traducción sencilla y literal de Los entretenimientos de las noches de Arabia]. La traducción para Oxford de Robert Mack, de 1995, fue simplemente titulada *Arabian Nights Entertainments* [Entretenimientos de las noches árabes]. Los lectores en inglés se habían familiarizado más con la idea de las noches árabes que con las mil y una noches.

Las traducciones son reescrituras, en tanto que son versiones en una nueva lengua de algo escrito originalmente en otra lengua. Las traducciones son también manifestaciones físicas de las lecturas del traductor de ese original y puede ser que si estamos fami-

liarizados con una obra por medio de una traducción en particular, se nos haga difícil responder de manera positiva a los cambios. Si reaccionamos de manera diferente cuando releemos una novela de George Eliot después de 20 años, podemos quizá estar de acuerdo en que esto se deba a que estamos leyendo con una mirada diferente. Pero si reaccionamos de manera diferente cuando leemos una nueva traducción de *Père Goriot,* atribuimos la diferencia a la traducción, no a los cambios internos en nosotros mismos, aun cuando decimos que estamos releyendo una novela de Balzac.

Esta diferencia de lecturas muestra cuánto dependemos de los traductores para darnos aquello que sentimos familiar. Cambiar el título o cambiar el énfasis de una obra nos ofende en una traducción, mientras que aceptamos que nuestra memoria nos puede haber engañado si no logramos descubrir lo que pensamos que estaba ahí cuando releemos algo que leímos hace mucho tiempo. ¿Significa esto que los lectores de traducciones son más conservadores que otros lectores o acaso es sólo que las nuevas traducciones nos llevan a reconocer que el mundo sigue cambiando?

Publicado por primera vez en *ITI Bulletin,*
septiembre-octubre de 2008.
Traducción de Claudia Ramírez Correal

# En el caso

Tengo que confesar que nunca fui fanática de la novela policiaca. Disfrutaba ocasionalmente de alguna película o programa de suspenso en la TV, pero las novelas de detectives nunca me interesaron. Sabía del Inspector Poirot a través de la interpretación de David Suchet, porque nunca había leído nada de Agatha Christie, así como tampoco había leído una novela del Padre Brown, ninguna novela de Cadfael, ni nada de Ruth Rendell o de Henning Mankel. Mi familia y amigos elogiaban a varios escritores y me los han recomendado durante años, pero nunca había hecho caso a sus sugerencias.

Hasta ahora, más bien. A estas alturas de la vida, me he convertido en una ávida lectora de novela policiaca y actualmente me estoy abriendo camino a través de los casos resueltos por el detective y poeta Adam Dalgelish, creado por P.D. James. Para cambiar de ritmo también estoy leyendo ocasionalmente a Dorothy Sayers, entretenida con la resolución de casos problemáticos de Lord Peter Wimsley, y tengo que confesar que gradualmente me estoy convirtiendo en una gran aficionada a este tipo de escritura.

No estoy segura de cómo se ha dado este cambio, pero tengo la certeza de que ha tenido que ver algo con la traducción. Hace algunos años, cuando era una de los jueces del Premio Independiente de Ficción Extranjera, me di cuenta de que tenía que leer un amplio rango de novelas policiacas escritas originalmente en francés, español, holandés, alemán, sueco e italiano; novelas que a menudo eran fascinantes y cuyos argumentos funcionaban en varios niveles diferentes. Muchas de estas novelas tienen una trama convencional de misterio y asesinato, pero mientras la historia se iba desenredando, a menudo se podía ver una dimensión más

politizada. Complejas líneas históricas nos llevaban de regreso al periodo de la post-guerra en Europa, a la era de Franco o de Salazar, al Holocausto, o a la guerra de los Balcanes en la década de los años noventa. Bajo el entramado de la sociedad contemporánea, obscuros secretos que habían estado escondidos durante años salían a la luz, secretos que en algunas novelas desgarraban familias o comunidades enteras. Resolver un crimen actual en algunas de estas novelas involucraba ahondar en el pasado, donde otros crímenes diferentes habían sido cometidos y encubiertos. Llegar a la verdad en el presente también involucraba ser honesto acerca del pasado y enfrentar los traumas personales reprimidos.

La historia de un crimen secreto heredado de una generación a otra es un tema poderoso, usado por muchos escritores europeos de novelas policiacas contemporáneas, y, en un contexto menos abiertamente politizado, también es, en gran parte, el corazón de muchos relatos policiales en Norteamérica, tanto en papel como en la pantalla. Los programas de casos sin resolver, donde un equipo investiga crímenes cometidos hace una década o más, son tan populares que ahora se transmiten muchas series de temática forense en la televisión en los Estados Unidos, Gran Bretaña y otros países europeos. De hecho, es tan popular la idea de la ciencia forense como una forma de esclarecer los crímenes sin resolver que hay un interés sin precedente en este tema a nivel universitario, con docenas de estudiantes interesados en el repentino glamour de la profesión forense. Dentro de unos pocos años, alguien volverá la mirada, a principios del siglo XXI, y especulará sobre por qué sucedía este fenómeno. ¿Podrá ser que novelistas como Patricia Cornwell y los escritores detrás de programas como *Bones* –a ambos lados del Atlántico– estén de alguna manera preguntándose acerca de los valores de nuestra sociedad, rica pero abrumada por el miedo posterior a los eventos del 11 de septiembre de 2001?

Los escritores británicos de novela policíaca como P.D. James y Ruth Rendell han sido nombrados pares de la realeza, honrados por el gran éxito nacional e internacional de su obra y, como Agatha Christie y muchos otros escritores de este género, han sido ampliamente traducidos a muchos idiomas. Hoy, sin embargo, se puede decir que hay un auge internacional en la novela policiaca, un

auge que se ve reflejado en el creciente número de traducciones desde y hacia el inglés. La novela más vendida de Peter Hoeg, *Miss Smilla's Feeling for Snow,* traducida por Tiina Nunnally, introdujo al talentoso escritor danés a numerosos lectores alrededor del mundo, y las novelas de Henning Mankel sobre Kurt Wallander, traducidas por Laurie Thompson y Steven T. Murray, se han vuelto tan populares que se ha incrementado el número de turistas que visitan el sur de Suecia para ver los lugares donde el detective sueco resuelve sus casos. Wallander hizo su primera aparición en la televisión británica este noviembre, interpretado por Kenneth Branagh. Cualquiera que dudase de la proliferación de talentosos escritores de novela policiaca a lo largo de Europa debería de echar un vistazo a www.eurocrime.co.uk, donde están listados cientos de autores.

El hecho de que haya un auge internacional es también un testimonio de las habilidades de los traductores de novelas policiacas, dado que éste es un género que tiene características especiales que requieren de la pericia del traductor. Una de las características de muchas novelas policiacas es el énfasis en el detalle, un escritor habilidoso siembra pistas en los detalles, motivando de este modo a los lectores a poner atención a lo que en otro tipo de texto sería meramente información de trasfondo o el marco de la escena. Los pasajes descriptivos pueden ser tan importantes, o quizás incluso más importantes que el diálogo; lo que yo he encontrado desde que comencé mi desenfrenada lectura de novelas policiacas, es que gradualmente estoy siendo conducida a leer de forma diferente, a poner atención a las minucias, a preguntarme por qué el escritor me ha mostrado –o dejado fuera– ciertos detalles; para abreviar, a leer como un agente activo en el proceso de resolución del caso.

También este tipo de escritura se encuentra marcadamente ligada a la cultura. Los pequeños detalles tienen sentido para la gente que puede descifrar su significado –un cierto tipo de taza china de té podría decirle al lector ingles algo del entorno del personaje que bebe de ella, un detalle que podría perderse un lector de una cultura no familiarizada con las complejidades del sistema de clases británico. Sin embargo, si la taza de té es una pista

vital en la resolución del misterio, entonces el traductor necesita encontrar la forma de señalar su importancia, aunque obviamente sin remarcarlo demasiado, para no correr el riesgo de ser condescendiente con sus lectores. Así, por ejemplo, cuando el cuerpo de un artista es encontrado cerca de la pintura de un paisaje que, se había mencionado, "mostraba un relámpago matutino", en la novela clásica de Dorothy Sayers, *The Five Red Herrings*, se nos da un detallado recuento de la paleta de pinturas y del contenido de la mochila del difunto, por lo que podemos descubrir que había usado bermellón, ultramarino, esmeralda, cobalto, palo de rosa, carmesí y amarillo limón, y también descubrimos que Lord Peter Wimsey está descontento porque parece que algo está perdido. Lo que está perdido es la pintura color blanco plomo que el asesino se llevó, equivocadamente, y esa es la pista vital que lleva a que sea descubierto. La clave, por supuesto, está en el hecho de que la luz de la mañana en Escocia no puede representarse adecuadamente con los fuertes colores descubiertos en la escena del crimen, así que la pintura debió de haber sido hecha por alguien que no era el artista muerto.

En su fascinante libro *Culture Bumps,* Ritva Leppihalme aborda uno de los problemas más complejos que puede enfrentar un traductor, aquellos elementos de un texto que están ligados a su cultura. Ella enfoca su atención en las alusiones, en finés e inglés, y mientras ella iba investigando para este proyecto se dio cuenta de que la novela policiaca parece tener un contenido especialmente alto de material alusivo. Su corpus consiste en una variedad de textos diferentes, y tiene en consideración algunas de las estrategias usadas por los traductores para representar el material ligado a la cultura en otros idiomas y discute la relativa dificultad de traducir diferentes tipos de alusiones. Una alusión bíblica debería ser relativamente directa puesto que hay versiones de la Biblia en ambos idiomas, una alusión shakesperiana es más difícil, aunque hay una traducción finesa clásica, de manera que son mucho más complejas las alusiones al *Kalevala,* la épica finesa casi desconocida para los lectores ingleses, o el siguiente pasaje de la novela *To Fear a Painted Devil* de Ruth Rendell:

> Nancy could hardly believe a letter would make her so happy. "...She is nothing to us. We each possess one world. Each hath one and is one". Hath, she decided, must be a typing error, but the thought was there.
>
> [Nancy apenas podía creer que una carta podría hacerla tan feliz. "... Ella no es nada para nosotros. Cada uno de nosotros posee un mundo. Cada cual ha uno y es uno". Ha, decidió ella, debe de ser un error de escritura, pero el pensamiento estaba ahí].

La palabra *hath* [ha], por supuesto, no es un error de escritura de ninguna manera, ya que aquí se hace alusión al poema de John Donne "The Good Morrow", una alusión que podría haberse perdido para los lectores ingleses no familiarizados con el poema, y que se perdería totalmente para los lectores finlandeses si se traduce de manera literal. La única forma de avanzar que tiene el traductor aquí es omitir la alusión totalmente o encontrar un sustituto en la literatura finesa que pudiera cumplir el propósito de manera similar.

Leppihalme sugiere que los autores que usan alusiones de manera considerable, y éste, de hecho, es el caso con muchos de los escritores de novela policiaca, están estableciendo una relación especial con sus lectores, lo que ella llama agruparse con el lector a quien hace "sentirse halagado de ser incluido". Es una idea interesante, y es posible que ayude a explicar por qué cierto tipo de obras y ciertos autores que siguen una fórmula particular a menudo atraen muchos seguidores. No es únicamente por el carácter de un detective en particular, ni por su habilidad para desenmarañar una retorcida y compleja trama, sino por verdaderos recursos estilísticos que, por una parte, son hermenéuticos y, por la otra, están diseñados para capturar la atención de cierto tipo de lectores.

Lo que esto significa es que se requiere de un traductor con un tipo particular de habilidad para que resulte un éxito la traducción para este género, que está lleno de acertijos tanto en forma como en contenido. Resolver los misterios se lleva a cabo simultáneamente en términos del delineado de la trama y en términos de la decodificación estilística; más y más traductores parecen ser capaces de acometer esta tarea, y así llevar nuestra atención hacia

magníficos escritores que hasta este momento no resultan familiares a los lectores ingleses. David Hackston es el traductor del escritor finés de novela policiaca, Matti Joensuu (1997), y aunque yo no estoy calificada para comentar sobre qué tan bien reproduce el estilo finés de Joensuu, vale la pena leer el resultado en inglés.

Habiendo descubierto el gusto por un género que hasta hace poco me había eludido, ahora sé lo que me había estado perdiendo y tengo un nuevo respeto por un género de escritura a menudo complejo y de múltiples niveles. Gracias a algunos excelentes traductores ahora puedo extender mis lecturas más allá de las fronteras más tradicionales del mundo de habla inglesa, y puedo prever muchísimas tardes cautivadoras de entretenimiento extendiéndose delante de mí.

Publicado por primera vez en *ITI Bulletin*,
enero-febrero de 2009.
Traducción de Enrique Vargas Quintana

# Ganado en la traducción

Hace algún tiempo estuve en una cena en la que uno de los temas que se discutieron durante la plática fue la traducción. Entre las personas que estaban sentadas a la mesa, una expresó su desdén hacia esta actividad: "Todavía no he leído ninguna buena traducción, hay que aceptar que siempre se pierde algo en la traducción; es mucho mejor leer el original". "Sí, es cierto –alguien más objetó–, pero ¿y si uno no conoce la lengua? Además, como la verdad es que nadie puede saber todas las lenguas, no se va a poder prescindir del todo de la traducción, ¿o sí?". Al experto este argumento no lo inmutó: evitaba las traducciones porque siempre eran malas, uno siempre podía darse cuenta de que un libro era una traducción porque siempre le faltaba algo, las traducciones tenían una deficiencia estilística.

No quise involucrarme demasiado ya que este tipo de debate me hace enojar y me deprime. Claro que se pierde algo en la traducción, claro que una traducción no es lo mismo que el original, pero eso no quiere decir que quien lea la traducción siempre se verá defraudado. Una buena traducción acerca al lector al mundo del libro (traducido) de la misma manera que el escritor, inicialmente, acercó a sus lectores al libro original. Incluso cuando hay pérdidas en la traducción, también hay ganancias, y con mucha frecuencia este hecho elemental parece olvidarse.

Otra cosa que también se olvida con frecuencia es que, para un traductor, el acto de traducir es probablemente la manera más concienzuda de leer un texto. Así como un director leerá una obra dramática con miras a representarla en un escenario, así los actores leerán la misma obra centrándose en sus papeles, los especialistas en literatura la leerán con sumo cuidado para advertir si hay

patrones y códigos hermenéuticos, y los críticos la leerán echándole un vistazo en busca de algo que puedan elogiar o condenar; el traductor, en cambio, lee cada palabra con el fin de conseguir el mayor entendimiento posible de la obra, antes de darse a la tarea de descifrarla, para después reestructurarla en otra lengua para nuevos lectores.

Cuando traduzco un poema, una obra dramática o una novela, escribo a mano una versión básica llenando los renglones lo más rápido que puedo. Y sí, dije a mano, porque hago mis primeros borradores a la antigua usanza, escribiendo con papel y lápiz (pluma, en realidad). Cada vez que me topo con algún inconveniente –que puede ir desde no entender el significado de una palabra hasta sentir ambigüedad sobre cómo transmitirlo– lo encierro entre corchetes y continúo escribiendo a toda prisa. No me detengo a buscar ningún significado, ya que ese primer borrador es en realidad un registro escrito de una lectura, la lectura que servirá de base para mi versión final.

El resultado de esta primera fase del trabajo pueden ser algunas páginas escritas con una letra casi indescifrable; no obstante, es a partir de ese borrador imperfecto que puedo ver todo tipo de cosas interesantes que no habría visto si no hubiera intentado escribir en inglés prácticamente al mismo tiempo que estaba leyendo el texto en otra lengua. Puedo ver problemas estructurales; dificultades que tendrán que ser resueltas, pero cuya interpretación adecuada para los lectores exigirá un gran esfuerzo; puedo ver fragmentos que se leen bien de corrido y que, en ocasiones, se integrarán a la versión final sin cambios, salvo por alguna que otra modificación ocasional; y, algunas veces, puedo ver lugares donde el original "se tambalea", en los que tal vez incluso el mismo escritor original no tuvo el control absoluto de su escritura en ese momento. De todos esos momentos, los más difíciles son aquellos en los que el escritor es deliberadamente ambiguo, lo cual obliga a uno a tomar decisiones difíciles cuando la ambigüedad no se puede transmitir en la lengua meta.

Lo que me molesta de la gente que etiqueta las traducciones como productos de segunda categoría, a los que de alguna manera les hace falta algo vital, es el hecho obvio de que no son conscientes de cómo participa el traductor, que es, al mismo tiempo, lector,

editor y re-escritor. Estoy usando la palabra "editor" a propósito, puesto que traducir involucra tomar decisiones que sólo pueden ser descritas como editoriales. En cierta ocasión omití varios versos de un poema renacentista en latín porque consideré que las referencias clásicas densamente contenidas en esos versos serían tan oscuras para los lectores contemporáneos que si los hubiera dejado ahí habría perjudicado la lectura del poema. No obstante, se trató de una decisión editorial, tomada con la clara conciencia de dónde había de ser publicado el poema, es decir, en una antología de poesía escrita por mujeres sobre el medio ambiente a través de las épocas. Si hubiera traducido el mismo poema como parte de una edición anotada de la obra del poeta, no habría omitido esos versos y los hubiera sustentado con notas a pie de página. Sin embargo, teniendo en cuenta al lector común, me basé en el supuesto de que la erudita nota a pie de página es un tanto desalentadora. Como lectora, es verdad que me parece desalentador encontrar demasiadas notas a pie de página, aunque también las valoro cuando hago otro tipo de lectura, aquélla que tiene que ver con mi trabajo de investigación.

Ahora bien, hay además otro tipo de lectura de traducción que tiene que ver con la traducción que se hace para llegar a conocer a un escritor de manera más completa. Quizá es debido a que llevo tantos años trabajando como traductora, que me parece que la traducción realmente puede ser un medio valioso para lograr un mayor acercamiento a un poeta que escribe en una lengua en la que puedo leer. Últimamente, esto es lo que me ha estado pasando con el poeta español, Antonio Machado.

Hace muchos años, traduje algunos poemas de Machado, trabajando con mi viejo amigo, Salvador Ortiz-Carboneres, quien más tarde publicaría una colección de la poesía de Machado, en una co-traducción con Paul Burns, en el 2002. Lo que vi en Machado, así como en Unamuno, otro poeta sobre el que también trabajamos juntos, fue el atractivo reto de la combinación de una aparente simplicidad con una extraordinaria profundidad espiritual. Tomemos, por ejemplo, esta estrofa en particular de un poema dedicado al anciano poeta de Castilla, Narciso Alonso Cortés:

El alma. El alma vence –¡la pobre cenicienta,
que en este siglo vano, cruel, empedernido,
por esos mundos vaga escuálida y hambrienta!–
al ángel de la muerte y al agua del olvido.

Su traducción literal al inglés es la siguiente: *The soul. The soul conquers –the poor Cinderella/ who in this empty cruel, stony age/ through this world wanders wretched and hungry/– the angel of death and the water of oblivion.*

El lenguaje en esta estrofa, como en el resto del poema, es hasta cierto punto directo. Por supuesto, un traductor puede darle vueltas a los adjetivos: "vano" podría ser en inglés *empty, vain, futile* ["hueco", "infructuoso", "fútil"]; "escuálida" podría ser *wretched, thin, miserable* ["desgraciada", "flaca", "miserable"], etcétera. No obstante, la fuerza de la estrofa radica en la estructura, la cual se centra en la palabra "alma", que se repite dos veces en el primer verso. En el primer enunciado "El alma" está separada del resto de la estrofa por un punto y seguido, el cual resalta de inmediato su importancia. En el segundo enunciado, "El alma vence", el alma, esta vez con un verbo traducido al inglés como *conquers, triumphs, overcomes* ["vence", "triunfa", "prevalece"] es una afirmación muy poderosa, interrumpida inmediatamente por los versos centrales de la estrofa que describen la miseria del alma. Sin embargo, no es sino hasta el último verso que descubrimos a quién es que ha vencido el alma: al ángel de la muerte y al agua del olvido (*waters of oblivion*, en plural, por supuesto, en inglés). Así, el primero y el último verso quedan unidos de esta manera, en un estado de tensión exacerbada, lo que provoca un efecto similar al de la cuerda de un arco. Ésta es una técnica utilizada por Machado con frecuencia, la cual enfrenta al traductor ante el siguiente problema: debido a que la sintaxis del inglés no es igual a la del español, esa tensión no se puede mantener si se deja el verbo en el primer verso, ya que el objeto directo de ese verbo queda demasiado lejos como para conseguir todo el impacto deseado.

Así pues, ¿qué puede hacerse? Stanley Applebaum, en su versión en inglés de 2007, traslada el verbo *conquers* al inicio del último verso. Esa opción está bien, pero separa el sujeto "alma" de su verbo,

por lo que la impresión de un alma toda poderosa se minimiza como resultado de haber dividido la frase "el alma vence". Otra alternativa sería mover la segunda alma con el verbo para que el primer verso en inglés dijera: "The soul! That poor Cinderella…", y el último verso empezara: "..the soul triumphs over...".

Eso ayudaría a mantener algo del énfasis de Machado, pero terminaría siendo una estrofa más bien sin gracia en lo que se refiere a la longitud de los versos.

Cualquiera que sea la solución a la que llegue el traductor, no se puede negar la dificultad que representa traducir a un escritor que parece ser accesible en la superficie y que de verdad *es accesible*, pues la belleza de su poesía es obvia para quienquiera que tome uno de sus libros, aun cuando su poesía funcione en diferentes niveles. Machado es un poeta que posee una profunda espiritualidad, así como una habilidad pictórica sorprendente que le permite crear imágenes del paisaje español, y que lo han consagrado como uno de los poetas del siglo XX más queridos en su tierra natal.

A medida que continúo escribiendo a mano versiones imperfectas de los poemas de Machado, la complejidad tras la aparente simplicidad se vuelve cada vez más evidente. Poco a poco, estoy llegando a conocer mejor a Machado y tal vez, más adelante, sea posible que me aventure a tratar de pulir algunos de esos garabatos para hacer versiones legibles. Sin embargo, por ahora, agradezco el trabajo de otros traductores, quienes han tenido la valentía suficiente como para dedicarse a dilucidar a este maravilloso, difícil y sumamente ameno poeta.

Publicado por primera vez en *ITI Bulletin*,
marzo-abril de 2009.
Traducción de Adriana Selma Pineda

# Niveles de significado

Es muy probable que uno de los poemas en inglés más conocidos sea "Ode to Autumn", de Keats, que comienza con los versos:

> *Season of mists and mellow fruitfulness*
> *Close bosom-friend of the maturing sun*
> [Estación de neblinas y dulce cosecha/ Amiga entrañable del sol que madura].

Es un himno dirigido a un momento particular del año en Inglaterra, no al otoño de vientos fríos o de hojas que caen sino a ese periodo de transición durante el cual el verano alcanza su máximo apogeo y comienzan a percibirse en el aire señales de que otra estación comienza. Keats ofrece un bosquejo de ese momento al mencionar la fruta madura, las abejas que "piensan que los días tibios nunca se acabarán", las nubes de mosquitos sobre el río, el canto de los grillos en los setos, la cosecha y la preparación de la sidra que comienza.

Pienso en ese poema cada año cuando llegan esos días, pues, a pesar del calentamiento global, algunos de los patrones básicos del clima no han cambiado, y viene el tiempo, por lo general en agosto, aunque en este año fue en septiembre, durante el cual se puede ver y sentir todo lo que Keats describe en su poema hasta el último verso: "Y en el cielo, el trino de las golondrinas reunidas", porque de hecho las golondrinas se reúnen en esta estación. La diferencia con la época de Keats es que ahora se paran, pero ¡sobre los cables de teléfono!

Ahora bien, el motivo para ofrecer este ejemplo es preguntarnos qué hacen los traductores con este tipo de descripciones de la na-

turaleza, que están tan íntimamente unidos con regiones geográficas particulares. Lo más probable es que la estación de neblinas y la dulce cosecha de Keats comiencen a principios de agosto, pero, sin duda, hacia fines de ese mes las noches se vuelven más largas; de manera que hacia mediados de septiembre se siente como si la oscuridad comenzara a cobrar fuerza. Una vez que esto sucede, las conversaciones en la tienda de mi barrio comienzan a girar en torno al lamento por la ausencia del verano, por el verano que en apariencia nunca tuvimos.

Sin embargo, por supuesto que nosotros tuvimos un verano, sólo que nuestro verano del norte comenzó hace muchos meses, cuando el clima todavía estaba frío. Pues en este país el verano no depende tanto de lo cálido del clima sino, más bien, de las prolongadas horas de luz. El anónimo poeta medieval que compuso el canto "Summer is-icumin in", escribió acerca del canto de los pájaros, el llamado del búho, el brote de hojas nuevas y el nacimiento de corderos y becerros; todo ello ocurre relativamente temprano en el año cuando las horas de luz están aumentando. El día más largo llega en junio, cuando la temperatura apenas comienza a subir y, después de eso, durante los días más calientes en julio y agosto, hay un deslizamiento constante de regreso hacia la oscuridad.

Me tomó mucho tiempo adaptarme a la idea de un verano más bien relacionado a la luz que al calor y, por ende, que alcanza su punto cumbre y termina más temprano que en muchos de los países del centro y del sur de Europa. Todavía ahora me desconcierta llegar, a principios de septiembre, de algún país del sur de Europa donde la estación cálida está terminando lentamente y el sol todavía calienta, con los sabores y sensaciones de las vacaciones todavía latentes, a un contexto en el que el verano ya sufrió la metamorfosis hacia el otoño y la oscuridad se acumula.

Eugenio Montale, que capta la esencia de los veranos en Italia maravillosamente, escribe acerca de la tierra "dove il sole cuoce/ e annuvolano l'aria le zanzare" [donde el sol cuece/ y los mosquitos enturbian el aire], donde las serpientes susurran cerca de las paredes del jardín que de tan calientes ni se tocan. Éste no se trata de un verano que está determinado por la luz, sino un verano concebido por un calor tan intenso que, desde tiempos lejanos,

quienes podrían pagarse un viaje, salían del calor de las ciudades y se retiraban hacia los montes. El verano, en el sur, significa escapar de ese calor, significa mantener las persianas y ventanas cerradas para intentar mantener la casa fresca, significa quedarse encerrado durante las horas más calientes del día, significa campos de girasoles brillantes (uno de los poemas más famosos de Montale es acerca de los girasoles), como los que Van Gogh pintó en Provenza.

No hay nada de eso en los países del norte, en los que el verano significa lagos días con luz solar, tan largos son que puedes quedarte sentado en una terraza hasta las diez; y que también significa podar el pasto todas las semanas, cultivar rosas y frutos suaves, abrir las ventanas y cargar con cubetas y palas para ir a la orilla del mar, donde, si eres lo suficientemente valiente, quizá te aventures a meterte en las aguas chispeantes del mar gris. La palabra verano, para la que existen equivalentes en los diccionarios de los idiomas más hablados en Europa, lleva consigo una gran variedad de connotaciones y significados diferentes para las diferentes culturas.

El cambio de las estaciones ha contribuido a la inspiración de escritores de todo el mundo a través de varias generaciones, pero confronta con todo tipo de dificultades a los traductores. Podemos entender el sentido literal de la palabra "monzón", pero si nunca hemos estado en uno no podemos comprender la emoción particular que se siente cuando está a punto de comenzar uno, o las reacciones ante su retraso o ausencia. Alguien, en los trópicos, que esté acostumbrado al comienzo abrupto de la oscuridad cuando se acaba la puesta del sol, puede tener una vaga idea de lo que el crepúsculo significa, pero no del sentido del gran poder simbólico de lo que representan esas horas de en medio, en las que no es ni de día ni de noche. Yo no comprendía lo que significaba experimentar una luz de día perpetua hasta que pasé una semana en Reikiavik en medio del verano. La luz blanca lechosa nunca cambió en lo más mínimo, durante el día y la noche, lo que resultó ser muy desorientador.

En alguna ocasión traduje una novela italiana acerca de una *affaire* entre una mujer de edad y un hombre más joven; ella personificaba el otoño, él la primavera. La historia comienza en un

atardecer al final del verano, dorado y vaporoso, en Venecia, con la descripción del agua color cobre, olores fuertes que flotan desde los jardines y la luz del sol a la que llaman "la hora del Tiziano", en referencia al momento en el que la paleta rica de colores del maestro renacentista de Venecia vuelve a tomar vida sobre la piedra. Más adelante, cuando la pasión del joven comienza a desvanecerse, las descripciones del calor y la luz dan lugar a las brumas húmedas y frías de tierra dentro. La dificultad que yo enfrenté, fue una que muchos traductores enfrentan: cómo presentar, a los lectores que nunca han experimentado las estaciones de la manera que d'Annunzio las ha vivido, los diversos niveles de significado.

Un problema clásico de traducción siguen siendo las palabras de Homero "mar vino-oscuro", una frase recurrente a lo largo de *La Iliada*. Los comentaristas han escrito resmas sobre lo que puede significar. Hay quienes aseguran haber visto aguas purpureas, de donde desprenden un significado literal de la frase, y sugieren que se trata de un fenómeno específico del este del Mediterráneo que sucede durante ciertos periodos del año. Pero, para la mayoría de nosotros, el mar tiene varios tonos de grises, azules, verdes y turquesa, café algunas veces, cuando la arena o sedimentos de río se mezclan, y nunca es rojo profundo, nunca color vino. La frase de Homero sigue evocando algo misterioso y no del todo comprendido.

Desde luego no estoy sugiriendo que a fin de traducir se deba tener experiencia directa de lo que sea que vayas a traducir. Eso nunca ha sido el caso y sería absurdo. Además, hoy en día, con imágenes visuales disponibles con sólo presionar un botón, no necesitamos ni siguiera tratar de imaginar otras estaciones y lugares. Pero los ejemplos de las diferencias de los climas durante cada estación hacen resaltar uno de los grandes problemas del oficio de hacer traducciones: a pesar de que algunas palabras y conceptos se pueden presentar con facilidad en otros idiomas y tienen sus equivalentes en los diccionarios, lo que no es traducible son los niveles adicionales de significado contenidos en una cultura particular. Quien sea que piense que traducir es sólo cosa de palabras debe pensarlo dos veces, pues es un oficio que con mucha frecuencia implica más que las palabras en sí mismas.

Una profesora de inglés de Nueva Zelanda me contó acerca de la dificultad que le representó convencer a sus alumnos de que la poesía que estaban leyendo, acerca de la primavera de abril, tenía sentido. En los países del norte de Europa, los narcisos comienzan a florecer en marzo y para abril, la primavera avanza tanto que Browning puede escribir con nostalgia acerca de querer estar de regreso en Inglaterra en esa temporada del año que le parece la más hermosa. Pero en el hemisferio sur los narcisos comienzan a estar en flor en septiembre, siendo que en abril, las hojas se están cayendo y el invierno comienza a perfilarse. ¿Cómo se puede entonces comprender el significado simbólico de los versos de T.S. Eliot: "Abril es el mes más cruel engendrando/ Lilas de sus tierras muertas"; o la ironía de Shakespeare: "los hombres son abril cuando cortejan", sin meterse en lo que sólo se podría llamar traducción cultural?

Homi Bhabha (1990), el académico más reconocido en la arena de traducción cultural, echa mano de las descripciones del clima para ilustrar las dificultades al momento de negociar entre culturas. Argumenta que referirse al clima de Inglaterra:

> Estimula los recuerdos de las naciones "profundas" moldeadas en piedra caliza y gis: los pueblos de campos arados como tableros de ajedrez de varios colores; los páramos amenazados por el viento; tranquilas poblaciones obispales; esos rincones ajenos pero que siempre siguen siendo Inglaterra. El clima inglés también revive imágenes de su doble endemoniado: el calor y polvo de India, el vacío oscuro de África (Bhabha, 1990: 319).

Un grupo de estereotipos atrae otro grupo de estereotipos muy diferentes, los que –según Bhabha– eran vistos como extraños e indeseables por las personas que se dirigían a esos lugares. Esto plantea algo interesante, porque toca el gran volumen de significados simbólicos y vigentes que la gente llega a conferir a rasgos de su propia cultura. Además de que pocos aspectos de cualquier cultura son más obvios que aquellos que porta el clima.

El gran reto de traducir es que tanto es escurridizo cuando cruzamos los límites marcados por el lenguaje, pero eso mismo es lo

que hace de la traducción un trabajo apasionante. Además, si hacemos una buena traducción, los lectores pueden percibir de una mejor manera otros mundos y, en consecuencia, enriquecerse.

Publicado por primera vez en *ITI Bulletin*,
noviembre-diciembre de 2009.
Traducción de María de Lourdes Ochoa de la Torre

# El valor de comparar traducciones

Cualquier traductor al hacerse cargo de un texto que ya ha sido traducido antes, seguramente tendrá ganas de volver la mirada para ver cómo otro traductor ha abordado ese mismo trabajo. Algunos traductores evitan hacerlo antes de haber realizado su propia versión, para evitar el riesgo de copiar, aun involuntariamente; otros, no obstante, comienzan con la traducción anterior, proponiéndose deliberadamente producir algo diferente. Cuando una obra ya ha tenido su primera traducción, los traductores siguientes están realizando versiones no sólo del original, sino también de las traducciones anteriores.

La comparación entre traducciones puede revelar todo tipo de cosas. Podemos observar cómo han trabajado diferentes traductores, qué estrategias han empleado y qué decisiones han tomado; también, cómo cambian los gustos con el paso del tiempo y cómo varían las expectativas de los lectores.

Cuando una obra ha tenido muchas traducciones, la comparación entre ellas nos da una percepción sobre la historia del ejercicio de la traducción.

Algunas traducciones se vuelven canónicas y son inmejorables. Un ejemplo de ello es la traducción de *El Rubaiyat* de Omar Khayyam hecha por Edward Fitzgerald, la cual ha mantenido su superioridad desde su primera aparición en 1859. En 1967, Robert Graves y Omar Ali-Shah realizaron otra versión, afirmando que ésta era mucho más fiel al poema original. Según argumentaron, Fitzgerald tenía un conocimiento insuficiente tanto del idioma como de la cultura persa, y su traducción era una distorsión de la fuente mística. Posiblemente hayan tenido razón, pero su traducción no tuvo ningún impacto sobre los lectores de habla inglesa. Distorsionada o

no, la traducción de Fitzgerald había obtenido un lugar importante dentro de la literatura inglesa y ninguna versión alternativa podía reemplazarla.

El traductor estadounidense Eliot Weinberger (2002) es maravillosamente elocuente en cuanto a la traducción. En un ensayo reciente señala que –por encima de todo– la traducción supone un cambio. "La traducción", argumenta Weinberger, "es movimiento, gemelo de la metáfora, que significa 'mover(se) de un lugar a otro'"[12] (Weinberger, 2002: 110). La metáfora es un proceso que hace que lo habitual parezca desconocido, mientras que la traducción busca lo contrario, haciendo que lo desconocido parezca habitual. Ambos son procesos de cambio que introducen al lector en nuevas dimensiones.

Uno de mis libros favoritos sobre traducción es *Nineteen Ways of Looking at Wang Wei* de Weinberger (1987), subtitulado *How a Chinese Poem is Translated*. En este magnífico estudio comparativo de traducciones, Weinberger presenta una serie de diferentes versiones de un cuarteto del ilustre poeta chino Wang Wei (c. 700-761 d. C.). Es un texto que ha sido un desafío para los traductores desde el primer intento –de W.J.B. Fletcher –en 1919, pues su complejidad está en su absoluta simplicidad; un juego de paradojas que los antiguos poetas chinos empleaban en sus escritos.

Weinberger nos lleva paso a paso a través del poema. Cada versión está presentada en la página izquierda y contrapuesta con el comentario del editor, empezando con el original chino, para que podamos ver la disposición de los caracteres y saber que cada uno representa una palabra de una sola sílaba. Sigue la transliteración del poema, la cual nos da una sensación del esquema de sonidos y rima, y después la traducción caracter por caracter. Es justamente en este punto donde empezamos a comprender la magnitud de la tarea del traductor, porque cada caracter no sólo puede funcionar como sustantivo, verbo y adjetivo, sino también puede tener significados contradictorios. De ahí que en uno de los versos el mismo caracter podría ser tanto *jing* [resplandor] como *ying* [sombra]. Además, en

[12] En el original aparece el verbo "move" que significa tanto moverse uno mismo como mover una cosa. (N.T.)

el idioma chino no existen los tiempos verbales ni la diferenciación entre singular y plural.

Todo eso indica que el traductor tiene que tomar decisiones deliberadas y justificarlas en la versión en inglés. Esto, por supuesto, es lo que todos los traductores hacen; sin embargo, cuando se enfrenta un texto como éste, y se cuenta con una serie de intentos de crear un poema en inglés, queda a la vista de todos la crudeza de la toma de decisiones del traductor.

La versión más antigua en inglés emplea un esquema de rima muy popular en aquel tiempo; sin embargo, banal cuando pensamos en el tipo de lenguaje que el contemporáneo de Fletcher, Ezra Pound, utilizaba en sus traducciones del chino. He aquí los primeros versos del "Poema junto al puente donde Tianjin" de Pound:[13]

> *March has come to the bridge head.*
> *Peach boughs and apricot boughs hand over a thousand gates,*
> *At morning there are flowers to cut the heart,*
> *And evening drives them on the eastward-flowing waters.*
> [Marzo ha llegado donde la cabeza del puente./ Ramas de duraznos y damascos se estiran por encima de mil puertas,/ En la mañana hay flores que cortan el corazón,/ Y la noche los lleva sobre las aguas que fluyen hacia el este].[14]

Aquí es evidente la técnica imaginista de Pound, quien crea el estado de ánimo que va a colorear el resto del poema. Las traducciones de Pound son tan buenas que expandieron los límites de la poesía en lengua inglesa, ofreciendo nuevas oportunidades para los escritores anglosajones. Por el contrario, la versión de Wang Wei hecha por Fletcher parece muy inglesa y muy insulsa por haber empleado un patrón de rima en cuatro versos que evoca las tarjetas de felicitación:

[13] En inglés "Poem by the Bridge at Ten-Shin", se refiere a la famosa traducción de Ezra Pound de un poema de Li Bai (701-762 d. C.), otro gran poeta chino y contemporáneo de Wang Wei (N.T.).

[14] Las traducciones al español de los poemas en el presente capítulo se han hecho consultando el original chino, pero reproduciendo de la manera más fiel posible las traducciones al inglés (N.T.).

*So lone seem the hills; there is no one in sight there.*
*But whence is the echo of voices I hear?*
*The rays of the sunset pierce slanting the forest,*
*And in their reflection green mosses appear*
[Tan solitarias parecen las colinas; nadie hay a la vista allá./ Y el eco de voces que escucho ¿de dónde viene?/ Los rayos del ocaso ladeados penetran la arboleda/ y en su reflejo verdes musgos aparecen].

Weinberger acusa a Fletcher de "encorsetar el original en la forma poética tradicional" (Weinberger, 1987).

Ciertamente, de esta versión no podemos captar por qué este poema debería haber ocupado un lugar tan importante en la literatura china y haber sido considerado tan bello. El traductor no ha logrado recrear el poema o, en las palabras de Wienberger, de "re-imaginar" el poema. La clave consiste en reconocer el carácter visual y en que el traductor vea la escena y trasmita esa visión al lector.

Comparando las diferentes versiones podemos observar el enorme esfuerzo de los traductores por comprender el aspecto pictórico de la escena esbozada por el poeta chino. "Slanting sunlight/ Casts motley patterns on the jade-green mosses" ["Inclinados rayos/ lanzan confusas figuras sobre el musgo verde jade"] es la imagen que ofrecen Chang Yin-nan y Lewis C. Walmerslay. "The slanting sun at evening penetrates the deep woods" ["El sol inclinado del atardecer penetra el profundo bosque"] es la propuesta de Soame Jenyns, mientras que G. W. Robinson redacta dos versos:

*With light coming back into the deep wood*
*The top of green moss is lit again.*
[Con la luz regresando en el bosque profundo/ la superficie del musgo verde se ilumina de nuevo].

Todos estos traductores han rendido versiones de la imagen de la luz solar en un bosque de Wang Wei, aunque con algunas diferencias significativas. Chang Yin-nan y Lewis enfatizan las figuras de la luz solar mediante una imagen casi psicodélica, Jenyns ha

decidido que es el atardecer y Robinson a su vez parece estar sugiriendo que la luz viene de regreso.

La apreciación de Weinberger de las diferentes versiones está ejecutada con maestría y erudición, e insiste en la importancia de la imagen. Puntualiza que la mayoría de los traductores de poesía china son académicos, pero no son poetas, mientras que unos cuantos son buenos poetas, pero tienen poco conocimiento del chino. Weinberger destaca en particular la versión de Kenneth Rexroth, señalando que ésta "es la que más se acerca al espíritu –si no es que también a la letra– del original", y añade que la versión de Rexroth es lo que Wang Wei pudo haber escrito si hubiera nacido en Estados Unidos durante el siglo XX. Utilizando el verso libre, Rexroth traduce los dos versos como tres:

*The low rays of the sun*
*Slip through the dark forest,*
*And gleam again on the shadowy moss.*

[Los bajos rayos del sol/ se deslizan por el bosque oscuro/ y relucen de nuevo sobre el musgo sombreado].

En lo que respecta a la traducción que causa el mayor impacto, es la versión de Gary Snyder, de 1978, que se lleva tanto mi voto como el de Weinberger. Snyder ha creado un poema imaginista americano moderno sobre un destello de luz solar en lo profundo del bosque. Snyder sabe de montañas y bosques por haber tenido experiencia directa con semejantes paisajes. ¿Será entonces que él vio lo mismo que su predecesor chino muchos siglos atrás? Me gustaría pensar que así fue, porque si bien la traducción tiene que ver con el cambio, también tiene que ver con la continuidad. He aquí la versión de Snyder de Wang Wei:

*Empty mountains:*
*No-one to be seen.*
*Yet-hear-human*
*Sounds and echoes.*
*Returning sunlight*

*Enters the dark woods;*
*Again shining*
*On the green moss, above.*

[Montañas vacías:/ nadie a la vista./ Pero –escucha– / sonidos y ecos humanos./ La luz del sol que regresa/ entra en el bosque oscuro;/ De nuevo brillando/ sobre el musgo verde, arriba].

Weinberger quedó tan perplejo ante la preposición final *above* [arriba] que escribió a Snyder pidiéndole una explicación. Éste contestó señalando que en los bosques profundos el musgo crecía en lo alto, sobre los árboles; por ende, en vez de imaginar un rayo de luz descendiendo e iluminando el musgo sobre las piedras en el suelo, Wang Wei imaginaba la luz en lo alto entre los árboles.

Un buen traductor necesita ser capaz de visualizar una escena, especialmente en el caso de un poema como éste. Comparando la manera en que los diferentes traductores han representado la escena, podemos observar algunas de las dificultades con las que se han encontrado en el proceso de visualización y apreciar algunas de las soluciones más creativas.

Este tipo de ejercicio pone de relieve la necesidad de los traductores de dominar por completo su material, también de poseer un conocimiento que vaya más allá de lo inmediatamente lingüístico y de pensar con imaginación.

Singularizando la palabra "arriba" al final del poema, Snyder hace que el lector levante la vista, tanto en su bosque imaginario como en sentido figurado y, de este modo, sugiere una dimensión mística de la escena. Esto es una lección práctica de cómo la fuerza de una sola palabra en inglés puede reflejar la potencia de un solo caracter chino.

Publicado por primera vez en *ITI Bulletin,*
julio-agosto de 2003.
Traducción de Radina Dimitrova

# El momento de la diversión

Probablemente, todos coincidimos en que la traducción es una profesión seria, que requiere una gran variedad de capacidades relacionadas con la competencia lingüística, como es lógico, pero también involucra muchos otros tipos de habilidades. Los traductores tienen que ser capaces de escribir bien, deben ser excelentes lectores, pues deben captar en toda su extensión el significado de lo que estén traduciendo, y deben tener un amplio bagaje de conocimientos complementarios para brindar ayuda a sus lectores cuando la necesitan. No obstante, cuando hacemos hincapié en la seriedad del trabajo intelectual que implica la traducción, con frecuencia nos olvidamos que también es una actividad divertida. Los idiomas son infinitamente maleables y los traductores experimentan con la plasticidad de más de un idioma, algo que los monolingües no pueden hacer.

Muchos de nosotros, jóvenes y viejos, disfrutamos leyendo las historietas de *Astérix*. Disfrutamos leer las historias, ver los dibujos y, sobre todo, reírnos de los juegos de palabras y de los nombres ridículos: Obél**ix**, el hombre fuerte; Panorám**ix**, el druida del pueblo; el jefe Abraracúrc**ix**; Asurancetúr**ix**, el bardo.[15] Para algunos de nosotros, ese placer se intensifica por la admiración que sentimos hacia los traductores al inglés, Anthea Bell y Derek Hockridge, ya que traducir libros de historietas, llenos de chistes y de juegos de palabras, es una tarea ardua. Sin embargo, hay traductores que se deleitan con la oportunidad de jugar con las palabras: los tra-

[15] Nombres de la versión española, traducida por Víctor Mora Pujadas, Jaime Perich y Mireia Porta; en inglés, Obelix, Getafix, Vitalstatistix, Cacophonix, respectivamente.

ductores de Queneau, Apollinaire, Joyce, Roald Dahl y uno de los que más se han traducido, Lewis Carroll, todos dedicados al juego ingenioso con el idioma. En pocas palabras, todos juegan con las palabras y esta habilidad de jugar es una parte esencial de la traducción.

El padre de Anthea Bell era Adrian Bell, uno de los compiladores principales de los crucigramas de *The Times*. Ella creció con un padre que constantemente estaba jugando con el lenguaje, y recuerda como él probaba las pistas con sus hijos a la hora del desayuno. Esta anécdota aparece en un pequeño libro con un título enigmático: *Pretty Girl with a Crimson Rose*, escrito por Sandy Balfour, publicado en 2003. El subtítulo es intrigante también: *A Memoir of Love, Exile and Crosswords*, pero es muy adecuado, ya que el libro recopila recuerdos sobre las tres cosas. A medida que aprende sobre crucigramas, Balfour cuenta la historia de su vida como emigrante sudafricano en Londres, quien intenta reconciliarse con su desarraigo, y tiene que repensar y revaluar lo que ha dejado atrás. El libro es muy distinto de *Lost in Translation*, de Eva Hoffman, aunque contiene los mismos temas, los presenta de manera más graciosa.

El juego es el secreto para resolver crucigramas, implica leer y descodificar cuidadosamente, además de requerir un vocabulario amplio, lo cual también es parte de lo que un traductor necesita. En el capítulo 6 se aclara el enigma del título (ponemos *belle* [bella] que simboliza a una niña linda, dentro de la palabra *red* [rojo], que simboliza el color carmesí, y obtenemos la palabra *rebelled* [rebelar], que simboliza a la rosa), pero este capítulo se centra en el comentario de Balfour: "Al igual que una pista de crucigrama, la historia nunca tiene sentido después de la primera lectura. La superficie es plausible, pero discordante" (Balfour, 2003). Según dice, solamente después de leer muchas veces es que la historia empieza a tener sentido, y así cuenta la anécdota de una visita a Berlín Oriental antes de la caída del muro y una sobre la liberación de Nelson Mandela meses más tarde en 1990.

Decodificar, hallar el sentido y jugar con el lenguaje son aptitudes esenciales para lograr una buena traducción. Algunos traductores consideran que es un reto adicional trabajar con escritores

que también son hábiles inventando juegos con el lenguaje y, al igual que la persona que resuelve crucigramas, el traductor de este tipo de textos debe pasar por distintas etapas de interpretación y comprensión. Edwin Morgan es un gran traductor, cuya poesía muestra cuánto se deleita en estirar las orillas de los idiomas (que en este caso son el inglés y el escocés). Al hablar de sus traducciones de Eugenio Montale, Morgan capta agudamente la sutileza con la que el poeta italiano manipuló las ambigüedades, las rimas, las asonancias, las aliteraciones, las onomatopeyas y el ritmo, y señala que "desafían una traducción precisa, punto por punto" (Morgan, 1996: 5). A pesar de esta confesión, dice que no evitó tratar de ponerles atención, aunque, algunas veces, lo hizo bajo el principio de la "equivalencia de efecto" (5).

Los comentarios de Morgan sobre sus traducciones de la obra del poeta ruso Vladimir Mayakovsky son igualmente sensibles e inteligentes. Tradujo algunas obras de Mayakovsky al inglés y luego algunos de sus poemas al escocés. Sostiene que existe una vena de "sátira fantástica" en la poesía de los escoceses, pasa por Burns y corre hasta el Renacimiento escocés, la cual "parece alojar a Mayakovsky con más espontaneidad que la poesía inglesa" (Morgan, 1996: 113). El traductor afirma que al identificar una tradición de poesía escocesa más cercana a la poesía rusa que todo lo inglés, fue capaz de traducir el ruso, juguetón, poco ortodoxo e irreverente, lo cual justifica el hecho de escoger el escocés en vez del inglés estándar.

Además, Morgan añade que escogió trabajar en escocés porque "había un elemento de desafío" al tratar de ver si el idioma sería idóneo para expresar el "coloquialismo atrevido y la inventiva verbal del ruso de Mayakovsky" (Morgan, 1996: 113). Al traducir a un escritor que extendía su propio idioma a límites antes inimaginables, Morgan busca ir más allá de las fronteras del escocés y recurre a una veta tradicional de poesía mientras experimenta al mismo tiempo con el idioma evolucionado.

Morgan es un ejemplo de un traductor que también es poeta, quien posee un conocimiento enciclopédico sobre literatura; pero lo que hace que sus traducciones sean tan buenas es su capacidad de experimentar y de jugar, lo cual también hace que las

traducciones de Bell y Hockridge hayan tenido tanto éxito. Tal habilidad no es tan excepcional: Sandy Balfour sugiere que una gran cantidad de personas utilizan sus excelentes habilidades lingüísticas para resolver crucigramas. Sería interesante saber cuántos traductores también son adictos a los crucigramas; yo confieso que formo parte de ese grupo.

Colette Rossant también juega con el idioma, pero de forma distinta. Ha escrito dos libros, conocidos como las "memorias con recetas": *Apricots on the Nile* (2004) y *Return to Paris* (2003). Los libros cuentan la historia de una infancia y adolescencia complicadas, cuando una niña franco-egipcia abandona El Cairo –del que se enamora durante su infancia– y a sus abuelos egipcios, que la adoran, para irse al complicado mundo del París de la posguerra, del cual, escapa eventualmente con su esposo estadounidense. Los crucigramas proporcionan un hilo conductor que conecta los lugares a los que Sandy Balfour viaja y los descubrimientos que hace sobre sí mismo y el mundo en el que vive; del mismo modo, en los libros de Colette Rossant, son las recetas las que sirven de hilo conductor. Por lo tanto, tienen un doble propósito: se leen por el placer que provocan y también se pueden utilizar en la cocina (La receta de Rossant para la sopa Avgolemono es sólo uno de los platillos que recomiendo mucho).

En el caso de Rossant, las recetas no actúan como pistas para que el lector resuelva un misterio, sino que son el medio para entender su historia de desplazamiento cultural. No evita utilizar términos árabes y franceses y suministra traducciones sencillas al inglés entre corchetes cuando los utiliza por primera vez. Por ejemplo, cuando nos presenta la palabra *semit,* ella indica que es la versión egipcia de un pretzel blando y, de la misma forma, explica que *ful medamas* son habas pardas guisadas. Sin embargo, después utiliza las palabras sin explicación, esperando que el lector haya aprendido su significado. Obviamente, es lo mismo que sucede en la cocina: el aspirante a cocinero debe aprender la nueva terminología y empezar a utilizarla de inmediato.

El fenómeno del recuerdo intercultural que juega con el idioma es nuevo, al igual que la manera en que se emplea la traducción en tales obras. Sandy Balfour incluso escribe un chiste en afrikaans,

el cual va seguido de la versión en inglés, pero deja la palabra en afrikaans sin traducir. Esta manera de escribir también involucra al lector de manera deliberada en un ambiente de juego, ya que la única elección es reflexionar en la extrañeza de las palabras que no podemos entender, e imaginar su posible significado si no hubiera una traducción para ellas. Si se traducen, entonces, como el traductor, tenemos la oportunidad de ver dos mundos paralelos, y nos damos cuenta del hecho de que hay más de una forma de decir algo.

En su provechoso manual para traductores, Clifford Landers (2001) afirma que quizá no hay un aspecto de la traducción que sea más frustrante y, al mismo tiempo, más gratificante, que el metalenguaje. "En ninguna parte coexisten de manera tan visible los placeres y las luchas de la traducción como en el combate cuerpo a cuerpo entre el traductor y un juego de palabras", dice, mientras juega con la idea de una batalla entre el traductor y su trabajo. Landers cree que la habilidad de jugar con las palabras y, en particular, la de transferir los juegos de palabras y los chistes de un idioma a otro, requiere la capacidad de abrir la mente. Sin duda, Sandy Balfour diría lo mismo sobre los aficionados de los crucigramas y, en la medida en que tengamos que realizar la tarea, sea traducir, sea resolver un crucigrama o explicar cómo se prepara un plato, al ser creativos con el idioma y jugar, adquirimos nuevas maneras de ver el mundo.

Publicado por primera vez en *ITI Bulletin*,
noviembre-diciembre 2004.
Traducción de Adriana Sánchez Riaño

# Traductores haciendo las noticias

En los últimos meses he trabajado con un equipo de investigadores para iniciar un proyecto que durará tres años y con el cual analizaremos las políticas y la economía de la traducción en los medios globales. El proyecto fue fundado por el Consejo de la Investigación de Artes y Humanidades y me siento sumamente agradecida de poder estar involucrada en este estudio interdisciplinario y transcultural.

La idea detrás de este proyecto es que la traducción desempeña un papel importantísimo en cuanto a la difusión global de las noticas. Pero, sorprendentemente, no sabemos mucho sobre cómo funciona este papel. Un aspecto interesante es cómo se seleccionan los traductores, cómo fue que llegaron a traducir reportes noticiosos, o bien, si desde un principio su intención era traducir las noticias. De allí surge una cuestión igualmente interesante, es decir, la de la capacitación. ¿Estos traductores recibieron alguna forma de capacitación o aprendieron sobre la marcha?

Hasta ahora, la evidencia anecdótica sugiere que no existe una capacitación sistemática como tal. Además, tengo una anécdota propia para agregar a estas historias. Hace muchos años, substituí, como reemplazo de vacaciones, a una amiga que tenía una hora fija para leer las noticias muy tarde por la noche en un canal de transmisiones internacionales. Yo no contaba con formación alguna (tampoco ella, por cierto). El trabajo consistía en llegar al estudio aproximadamente a la una de la mañana, recolectar un montón de papeles en cierto idioma, realizar un borrador de una traducción rápida, luego ajustar el material para que cupiera en el espacio de los 10 minutos asignado para la lectura de las noticias y salir al aire dos horas después. Por lo tanto, el trabajo era traducir, editar, reescribir y finalmente leer el boletín de noticias elaborado de una variedad de documentos con origen desconocido. Tal proceso era el equivalente en traducción de la carrera de "oveja-

a-traje": se esquila la oveja, la lana se carda, se hila, se teje para hacer un trozo de tela, se corta, se cose y, finalmente, se viste. Creo que el record mundial para llevar a cabo todo este proceso es de menos de 24 horas. Este trabajo nocturno no era diferente.

¿Cuánto han cambiado las cosas desde aquellos días? Pues, aparentemente no mucho si podemos creerle a nuestra investigación preliminar. A pesar del muy significativo papel de la traducción en nuestro mundo cada vez más global, la capacitación para la traducción es dispersa y en el ambiente de las noticias existen otros factores complicados.

Para empezar, están los contratiempos. Desde siempre ha sido el caso, pero hoy en día, con las canales de noticias de última hora transmitiendo las 24 horas diarias en la televisión y el flujo incesante de información en tiempo real que circula por el internet, las noticias se tienen que difundir más precipitadamente que antes. También es necesario que sean más confiables ya que la audiencia de hoy en día tiene expectativas más altas en cuanto a la precisión y la fiabilidad de los reportajes de noticias que la generación anterior. Por supuesto, esto no quiere decir que los reporteros de antes eran menos honestos o confiables, ni que los lectores de los periódicos eran más ingenuos, sino que simplemente por la cantidad de recursos que facilitan la comprobación de información que surge a nuestro alrededor actualmente, los reporteros tienen que tener más cuidado para corroborar la veracidad de sus noticias en menos tiempo. La tormenta que se desató acerca de las declaraciones no confirmadas sobre armas de destrucción masiva en Irak y el escándalo de un periódico británico que publicó fotografías manipuladas de presos abusados –un engaño que llevó al despido del editor– sirven como ejemplos de qué tan demandante es el público actual en relación al periodismo íntegro. Queremos hechos, y queremos estar seguros de que estos hechos son verdaderos, pero desde el punto de vista del periodista, la falta de tiempo para comprobar que sus hechos son confiables incrementa la presión del trabajo continuamente.

Además de investigar cómo los traductores llegan a trabajar en los medios y explorar sus condiciones de trabajo y relaciones dentro del mundo del periodismo y las noticias de la televisión,

también queremos analizar cómo la traducción afecta el sentido de las noticias cuando se difunden a través del mundo.

Todos conocemos el tópico acerca del hecho de que quien es un terrorista para uno es el luchador por la libertad para otro; este principio se puede aplicar más ampliamente en cuanto a las noticias. No sólo son muy distintos los estilos de redacción y presentación en las diferentes culturas, también difieren las convenciones que rigen lo que se puede y lo que no se puede decir. Tales convenciones varían desde una censura abierta que hace que los periodistas simplemente no expongan ciertos temas por el temor de ser arrestados y encarcelados, a otras formas de limitación. Las leyes de difamación son particularmente poderosas en el Reino Unido, por ejemplo, mientras que en otros partes del mundo el respeto a las prácticas sociales puede resultar en que no se considere aceptable la discusión pública de ciertos temas. Al transferir las noticias a través de las culturales, las convenciones sociales, legales y lingüísticas pueden alterar radicalmente lo que se está transmitiendo y cómo. Una forma de investigar estas diferencias, que pueden resultar en el cambio de énfasis o sentido, es mediante un análisis casuístico comparativo en el que se explora a fondo una noticia en los medios reportada en diferentes idiomas.

En la primavera del 2004 organizamos un seminario de un día en la Universidad de Warwick para iniciar el proyecto. El objetivo principal era reunir a traductores y estudiantes de las carreras de traducción y a periodistas, ya que el éxito del proyecto depende de la habilidad de cubrir la brecha que (desafortunadamente) yace entre los académicos y los profesionistas. En esta ocasión, las barreras realmente se derrumbaron y el éxito del experimento era visible por el número de persona que todavía tenía preguntas aún después de haberse quedado durante dos horas en una sala que, en uno de los días más calurosos del año, hervía.

Entre los oradores que amablemente accedieron a venir para compartir las experiencias del trabajo en el campo del periodismo internacional se encontraban, entre otros; personalidades destacadas de Reuters, Agence France Presse e Inter Press Service, académicos expertos de Finlandia e Irlanda, el editor de una fasci-

nante nueva revista, *Global Media and Communication*, y un traductor experto de noticias relacionadas a las finanzas y negocios.

Algunas de las frases memorables que anoté fueron: "En las agencias de noticias no podemos sin las traducciones"; "Millones de palabras recorren el mundo cada hora de cada día"; "La traducción nos muestra la medida de los problemas culturales con que nos enfrentamos"; "El traducir nunca ha sido solamente una cuestión de traducir palabras"; y "La traducción es un sendero crítico a través del mundo y no sólo una ruta alrededor de los márgenes".

Nos enteramos de la difícil decisión ante la que los traductores se encuentran en cuanto al problema fundamental de modificar lo global hacía un público local y lo local hacía lo global de nuevo, esforzándose incesantemente para no ofender a nadie. También de los intentos de usar un lenguaje no incendiario y neutro que permita que la gente no involucrada en la situación forme su propia opinión.

Nos enteramos de los problemas específicos de redacción que encuentran los traductores, como el eufemismo en el inglés, el uso de la estructura condicional en francés, la importancia de una declaración inicial en algunos idiomas o la necesidad de una sólida declaración concluyente en otros, de los cuales cada uno conlleva procesos complejos de reescritura para poder cumplir con las expectativas de los lectores o la audiencia designada.

Es subyacente para el proyecto la importante cuestión que nos planteamos al emprender esta labor: ¿por qué, dada la importancia fundamental de la traducción en la diseminación de las noticias, el traductor sigue siendo invisible?

Se espera que al subrayar el papel de los traductores y al investigar no sólo cómo trabajan sino también cuáles otros factores están involucrados en el negocio de transferir la información, podamos ayudar a levantar el perfil de los traductores y recordar a los lectores y audiencias monolingües que el mundo zumba con idiomas distintos y formas de pensar diferentes.

Publicado por primera vez en *ITI Bulletin*,
julio-agosto 2004.
Traducción de Roel Blomsma

# ¿Qué dijo exactamente Saddam?

En nuestro mundo de comunicación masiva, de incesante velocidad, de 24 horas de noticias de último minuto, donde se pueden enviar mensajes de texto desde los lugares de desastre, incluso cuando los políticos niegan que la catástrofe haya ocurrido, la única cosa cierta a la que todos nos aferramos es la importancia de la veracidad de los reporteros. Necesitamos creer en la autenticidad de las historias que nos proporcionan estos hombres y mujeres alrededor del mundo, quienes nos proveen de información sobre los acontecimientos que moldean nuestras vidas. Cuando se comprueba que dicha información es falsa, nos indignamos. En 2004, el editor de un periódico británico de circulación nacional fue obligado a renunciar cuando autorizó la publicación de fotografías que pretendían mostrar a soldados británicos abusando de prisioneros en Irak, las cuales resultaron ser falsas. En tal situación, todos nos sentimos timados. En aquellos países en los que los gobiernos interfieren en la libertad de prensa, nos indignamos de igual manera, puesto que la libertad de prensa y la veracidad van de la mano.

En 2003, comencé a dirigir un proyecto de investigación en la Universidad de Warwick, financiado por el Consejo de Investigación en Artes y Humanidades, en el que se indagaba sobre el papel de la traducción en la producción de noticias internacionales. Nuestro proyecto tenía por título "Política y economía de la traducción en los medios de comunicación globales" y lo que intentábamos hacer, era explorar cómo funciona la traducción en la transferencia de noticias que cruzan barreras lingüísticas y culturales. Hemos estado trabajando con traductores, reporteros y personalidades experimentadas en las agencias internacionales de noticias, así como con académicos, porque sin el aporte de

los profesionales, la investigación sería infructuosa. Lo que hasta ahora hemos aprendido es muy interesante, pero al mismo tiempo resulta paradójico. Por un lado, es claro que la traducción juega un papel fundamental en la transmisión de noticias alrededor del mundo, un papel cada vez más prominente en una época que demanda una cobertura global constante pero, por otro, también es claro que se emplean definiciones muy diferentes de traducción y operan convenciones de traducción muy distintas.

En términos prácticos, es evidente que las notas escritas en un idioma no pueden traducirse a otro línea por línea; tomaría demasiado tiempo y probablemente sería innecesario. Lo que se necesita con mayor frecuencia es una traducción que al mismo tiempo sea una síntesis del original, de tal manera que en el proceso de traducción el reportero resuma y realice los ajustes de estilo pertinentes para asegurar que el producto final cumpla con las expectativas de los lectores. Recientemente, al leer los periódicos en Italia y escuchar los boletines de noticias, recordé una vez más las diferentes convenciones que funcionan en inglés y en italiano; el primero muestra una tendencia hacia el sobreentendido y a menudo hace uso de la ironía, el segundo prefiere un lenguaje aguzado y una retórica confeccionada de manera más consciente. A los lectores de los diarios franceses les gusta seguir una historia hasta su desenlace, mientras que a los lectores ingleses les gusta que la información del caso se establezca en el primer párrafo (o incluso en el titular), y después seguir un recuento de cómo se originó ese caso. Todo, desde el largo de las oraciones hasta el uso de la puntuación sigue una convención y los diferentes periódicos también tienen su propio estilo.

Por lo tanto, la información que pasa entre culturas mediante las agencias de noticias se remodela, edita, sintetiza y al final también a este proceso se le refiere como traducción. A la vez, muchos periodistas hablan de "traductores" o "traducción pura", con lo cual ellos parecen indicar lo que otros pudieran referir como "traducción literal", aunque la mayoría de los traductores cuestionarían con severidad tal definición. Parecería, a partir de nuestros análisis preliminares, que en el mundo global de medios de comunicación los límites de la definición de traducción se han restructurado y el concepto de traduc-

ción, el cual los lingüistas y profesores de idiomas respaldarían, es muy diferente del que se emplea en la cobertura informativa internacional.

La cuestión de ambas definiciones de traducción y la veracidad de los reportes traducidos se hicieron particularmente evidentes en la cobertura de la primera aparición de Saddam Hussein en julio de 2004. No todos los periódicos británicos proporcionaron transcripciones de la aparición –relativamente corta– del antiguo dictador iraquí ante un juez, pero aquellos que lo hicieron publicaron textos que fueron sorprendentemente disímiles. La transcripción publicada en *The Independent* llevaba consigo un aviso preventivo:

> La siguiente es una transcripción editada de las palabras de los traductores al tiempo que Saddam Hussein contestaba las preguntas del juez Ra'id Juhi. Algunas partes de la conversación no se incluyeron en la transcripción original.

Lo que pienso que se está enunciando aquí es que, durante la audiencia, los traductores estaban generando su versión de lo que se estaba diciendo y que cuando terminó, el texto de los traductores se comparó con la transcripción oficial, la cual no contenía todas las partes de la conversación que los traductores tradujeron. Sin embargo, no lo sé y sólo puedo hacer conjeturas.

*The Daily Telegraph* publicó lo que se describió como una "transcripción", pero añadió una oración introductoria que declaraba: "Se incluye el diálogo que Saddam sostuvo en el tribunal con el juez", al cual seguía una versión más corta de la publicada en *The Independent*.

En qué medida difieren estas dos transcripciones entre ellas, fue la pregunta que formulé, junto con una interrogante vinculada sobre confianza y veracidad. Dado que no sé árabe, necesito confiar en que lo que leo en inglés brinda una versión precisa y veraz de lo que sucedió en la sala del tribunal. Al igual que otros lectores en una situación parecida, dependo de que el traductor proporcione una crónica genuina e imparcial de lo que acaeció. Cómo puedo entonces evaluar la veracidad del siguiente diálogo:

*The Independent*, 2 de julio de 2004:

El juez inició el procedimiento al preguntar su nombre a Saddam:

**Saddam:** Hussein Majid, el presidente de la República de Irak.

Entonces, el juez pregunta por su fecha de nacimiento.

**Saddam:** 1937
**Juez:** ¿Ocupación? ¿Expresidente de la República de Irak?
**Saddam:** No, el actual. En funciones. Es la voluntad del pueblo.
**Juez**: El líder del disuelto Partido Baaz, extinto. Excomandante y jefe del ejército. Con residencia en Irak. ¿El nombre de su madre?
**Saddam:** Sobha. Usted también debe presentarse ante mí.
**Juez:** Sr. Saddam, soy el juez de instrucción del tribunal central de Irak.
**Saddam:** Así que por lo que debo saber, ¿usted es un juez de instrucción del tribunal central de Irak? ¿Qué resolución?, ¿qué ley constituyó este tribunal?
*La respuesta del juez no fue audible.*

*The Daily Telegraph*, 2 de julio de 2004:

**Juez:** ¿Usted es el expresidente de Irak?
**Saddam:** Soy Saddam Hussein, presidente de Irak.
**Juez:** (al escribano del tribunal): Escriba "ex" entre paréntesis.
**Saddam:** Soy el presidente de la República, así que usted no debería destituirme de mi cargo para someterme a juicio.
**Juez:** Usted es el ex-dirigente de Irak y el ex-líder de las disueltas fuerzas armadas. ¿Usted era el líder del partido Baaz y el jefe de las fuerzas armadas?
**Saddam:** Sí. Me he presentado ante usted, pero usted no se ha presentado ante mí. Entonces, ¿quién es usted?
**Juez:** Soy un juez de los tribunales penales de Irak.
**Saddam:** ¿Así que usted somete a los iraquís bajo los mandatos de la coalición? ¿Representa a la coalición estadounidense?

Ambas versiones han sido editadas, como se menciona de forma clara, pero lo que es asombroso es cuánto difieren, en términos de la información provista, la estructura del interrogatorio y las respuestas; la coreografía del acontecimiento (en una versión se nos dice que la respuesta del juez no es audible, mientras que en la otra se presenta al juez que da una instrucción al escribano del tribunal) y el tono. El juez de la primera versión da la impresión de ser una figura más autoritaria. Cuando se refiere al papel de Saddam como ex-jefe del ejército, lo afirma en lugar de formularlo como una pregunta, como sí es el caso en la segunda versión. También pregunta por el nombre de la madre de Saddam, lo cual no se registra en *The Daily Telegraph*. El juez responde de manera muy diferente a la pregunta de Saddam en cada versión: declara de forma indistinta ser el "juez de instrucción del tribunal central de Irak" y "un juez de los tribunales penales de Irak".

Las diferencias entre las dos versiones se hacen más notorias conforme proseguimos con la lectura. Saddam hace intervenciones mucho más largas en *The Independent* y desafía al juez en varias ocasiones. Se enlistan los cargos, lo cual no es el caso de *The Daily Telegraph*. El diálogo de cierre también difiere bastante. En *The Independent*, Saddam se niega a firmar cualquier documento sin sus abogados y la audiencia concluye con un intercambio contundente entre las dos partes:

**Saddam:** Por favor, permítaseme no firmar nada hasta que mis abogados estén presentes.

**Juez:** Está bien. Pero, este es su…

**Saddam:** Hablo por mí mismo.

**Juez:** Sí, como ciudadano usted tiene el derecho. Pero las garantías debe firmarlas porque se le leyeron, se le enlistaron.

**Saddam:** De cualquier manera, ¿por qué se preocupa? Regresaré ante usted con la presencia de mis abogados y me estará dando todos esos documentos de nuevo. Así que, ¿por qué debemos apurar cualquier acción ahora y cometer errores debido a decisiones o acciones precipitadas y apresuradas?

**Juez:** No, por el momento no se está tomando una decisión imprudente. Sólo estoy investigando. Y necesitamos concluir y sellar las minutas.
**Saddam:** No, firmaré cuando los abogados estén presentes.
**Juez:** Entonces, puede marcharse.
**Saddam:** ¿Terminamos?
**Juez:** Sí.

En *The Daily Telegraph* la audiencia termina diferente:

**Saddam:** ¿Aprobaría que no firme esto hasta que se presenten mis abogados?
**Juez:** Ése es uno de sus derechos.
**Saddam:** No estoy interfiriendo con sus responsabilidades.
**Juez:** Bien, entonces que se registre que no ha firmado. Puede retirarse del tribunal.
**Saddam:** ¿Terminamos?
**Juez:** Terminamos.
**Saddam:** (mientras los guardias lo escoltan a la salida): Con calma, soy un hombre mayor.

Aquí no hay altercado alguno, Saddam dice muy poco antes de que el juez lo invite a retirarse y la observación que al parecer hace a sus guardias se registra como su comentario final.

¿Importan estos detalles? Sin duda, uno podría decir que no hay necesidad de desmenuzar un texto de esta manera cuando ambas versiones en efecto nos proporcionan la esencia de lo que sucedió en el tribunal iraquí. No obstante, desde la perspectiva de un analista de traducciones, estas diferencias son de gran importancia, ya que los dos textos crean una impresión muy distinta del acontecimiento y, si fueran dramatizados, los actores se encontrarían interpretando papeles muy disímiles conforme al guion que se les diera. La versión de *The Independent* tiene algunos giros lingüísticos torpes que sugieren "traslacionismo"[16] y, en general, esta ver-

[16] *Translationese;* agramaticalidad de la traducción, debido a una versión demasiado literal de frases idiomáticas o de sintaxis, por ejemplo (N.T.).

sión suena un poco más extranjera que la otra. También es mucho más larga. El texto en *The Daily Telegraph* ha sido domesticado e incluye lo que sólo puede describirse como acotaciones escénicas. El Saddam de esta versión no es tanto un ex-dictador beligerante a la defensiva, sino una figura un poco irrisoria, en contraste con la urbanidad contenida del juez quien emplea lenguaje que pudiera escucharse en una corte inglesa. Estas sutiles diferencias textuales conducen a los lectores a direcciones ligeramente diferentes.

De regreso a nuestro punto inicial, sin embargo, permanece la pregunta de si cualquiera de estos textos es un recuento fidedigno de la audiencia. Ambos están editados y en la versión más larga se admite que hay partes de la conversación que no se incluyeron en la transcripción original, aunque no se señala de dónde pudieron haber provenido esas adiciones. Nos dejan con una sensación de desasosiego. Si no sabemos árabe, entonces no podemos comprobar la precisión o cualquier otro rasgo de estas versiones contra cualquier transcripción publicada en la lengua fuente. Pero, en todo caso, lo que aquí tenemos son dos traducciones al inglés de una transcripción de una audiencia en el tribunal que se llevó a cabo en árabe, y ambas se han editado de maneras distintas. Podríamos decir que se efectuó toda una gama de diferentes procesos de traducción: del oral al escrito, de árabe a inglés, de su extensión total a una abreviada, de la edición inicial a una confeccionada al estilo propio del diario para ciertos lectores en particular. En cada etapa de estos distintos procesos, se han presentado manipulaciones, si bien se nos sigue invitando a aceptar que el producto final es una versión fidedigna y precisa para los lectores del inglés.

Publicado por primera vez en *The Linguist 43*(6), 2004.
Traducción de Carmen Alejandra González Velázquez

# El poder en la lengua de uno

Tal parece que, en la actualidad, se vive una crisis en el aprendizaje de lenguas en Inglaterra. La enseñanza de lenguas extranjeras en las escuelas estatales ha disminuido rápidamente a partir de que el gobierno decidiera derogar el estudio obligatorio de idiomas después de los 14 años, y los departamentos de lenguas en las universidades se encuentran ante una creciente crisis conforme las cifras se reducen. Por si fuera poco, la situación se exacerba debido a la complacencia de las personas que sostienen que carece de importancia porque, después de todo, lo que el mundo quiere es personas que hablen inglés. Quienes tienen la fortuna de nacer como hablantes nativos de inglés no deben tomarse la molestia de aprender ninguna otra lengua. El inglés es el idioma de los negocios, de la comunicación internacional y del globalizado siglo XXI.

En lo personal, repruebo esta actitud y, el otro día, me descubrí a mí misma hablándole en un tono más bien ríspido a alguien que se quejaba porque su sobrina tenía que aprender galés en una escuela en Gales, como parte de su plan de estudios. Un absoluto desperdicio de tiempo, aseguraba esta persona, para qué obligar a los niños a aprender una lengua que no servirá para nada cuando, en cambio, podrían mejorar su inglés. Prosiguió diciendo que, de todas formas, el galés se extinguiría para finales del siglo, mientras que el mundo entero estaría hablando inglés.

Por cierto, resulta que una de las lenguas que más me gustaría aprender, junto con el ruso y el japonés, es el galés, porque percibo la extraordinaria riqueza de la literatura galesa, porque me encanta el sonido de la lengua hablada y porque, supongo, me provocó en cierto modo la ignorancia (a mi parecer) de este hombre. Respecto

a la cuestión de aprender galés en una escuela galesa, se debe a que la lengua lleva consigo un sentido de patrimonio cultural y, en un mundo de macdonalización, nunca ha sido tan apremiante preservar la herencia cultural de uno y, con ello, establecer un sentido de identidad cultural. Es cierto que millones de personas aprenden inglés con el afán de proseguir carreras internacionales; sin embargo, a la par, conservan con orgullo sus propias lenguas. Se puede sostener que la difusión del inglés ayuda de manera simultánea a que las personas tengan más conciencia sobre su propia herencia lingüística, al igual que con frecuencia se afirma que la contracara de la globalización es la localización.

Intentar oponerse a la enseñanza del galés en Gales resulta particularmente irónico, porque la resistencia de las lenguas célticas de las Islas Británicas es una clara evidencia del potencial de las lenguas habladas por las poblaciones minoritarias para sobrevivir pese a todas las probabilidades. Durante siglos, los hablantes del galés, gaélico e irlandés han luchado contra el dominio del inglés, un dominio impuesto a veces por la fuerza. Es bien conocida la persecución de los bardos, portadores de la sabiduría popular y la literatura irlandesas, las limpiezas de las Tierras Altas estuvieron acompañadas de políticas antigaélicas, mientras que en las escuelas constantemente se castigaba el habla en celta y se ridiculizaba el estatus de las lenguas. La exitosa obra de teatro de Brian Friel, *Translations*, aborda el tema de la prohibición del irlandés y la intencionada política de cambiar el nombre de los lugares, en un intento por extirpar los rastros de la lengua nativa del paisaje mismo. Sin embargo, pese a esta funesta historia, las lenguas han sobrevivido. Es cierto que el cornuallés y el manés se debilitaron y desaparecieron conforme fue descendiendo la población en estas regiones; pero en el siglo XX hemos sido testigos del resurgimiento del interés en las lenguas célticas, favorecido en la actualidad por la política de la Unión Europea que busca preservar las lenguas minoritarias. Al renacimiento literario irlandés de finales del siglo XIX y principios del XX, siguió el renacimiento escocés en la década de 1920, cuando tanto el escocés como el gaélico emergieron nuevamente como lenguas con un estatus literario significativo. Es posible que en la actualidad el inglés sea la lengua más domi-

nante en el mundo, sin embargo, en las Islas Británicas, coexiste con tres lenguas más, las cuales, durante siglos, varios gobiernos sucesivos fueron incapaces de eliminar, y con el escocés que, en efecto, ahora se percibe como una cuarta lengua y no un dialecto del inglés.

La traducción ha tenido un papel en la preservación y el desarrollo de dichas lenguas. En el siglo XVI, la traducción de la Biblia al galés tuvo un enorme impacto en la lengua galesa, al igual que lo tuvo la Versión Autorizada de la Biblia de 1611 en inglés. La traducción ha proporcionado nuevos modelos literarios y, más recientemente, la traducción técnica y burocrática ha extendido la amplitud sintáctica y léxica. Como se ha sustentado en muchas ocasiones, la traducción tiene un papel fundamental en el fortalecimiento de las culturas que se encuentran en una posición marginal. Sin embargo, también existe un aspecto sobre la traducción que no se debe pasar por alto, como señala Michael Cronin (2006a) en su libro *Translation and Globalization*: existe una relación desequilibrada de poder entre las lenguas mayoritarias y las minoritarias y, por ende, la traducción tiende a ser unidireccional, donde la lengua que se percibe como menos poderosa absorbe en mayor grado de la lengua dominante que, a su vez, permanece inamovible ante la otra. Cronin señala que los hablantes de lenguas minoritarias, como el irlandés, necesitan de la traducción para poder disfrutar de los mismos derechos que los hablantes de inglés y, desde luego, dado que el irlandés es un idioma oficial de la Comunidad Europea, deben traducirse todos los documentos en esta lengua. Sin embargo, existe un peligro de interferencia lingüística, puesto que la lengua en la posición menos dominante está obligada a adaptarse al aporte de la lengua dominante. La tendencia del inglés es absorber y aceptar palabras en préstamo, mientras que, por ejemplo, el francés opone resistencia. La posición de una lengua minoritaria es mucho más sutil, puesto que el acto mismo de traducción es un intento de preservarla y, a la vez, fortalecerla, no de debilitarla.

Cronin también destaca que, hasta este momento, los teóricos de la traducción han tendido a ignorar los problemas de las lenguas minoritarias. Por supuesto, tiene razón en centrar nuestra

atención en el papel ambiguo de la traducción y enfatizar que dicha ambigüedad aún no recibe el interés académico que merece. Por otra parte, la traducción ha contribuido a la supervivencia de las lenguas célticas, a la vez que, en cambio, el mero hecho de que se traduzca en un modo tan desproporcionado significa que dichas lenguas importan en mayor cantidad que lo que exportan y, aun así, siguen siendo invisibles para la población mayoritaria de las islas. Éste es un dilema que cualquiera en el mundo que hable una lengua minoritaria reconocerá de inmediato.

A fin de cuentas, considero que la traducción ha tenido un efecto preponderantemente positivo y que la supervivencia de las lenguas célticas es una clara evidencia de ello. También es significativa la importancia de una estrategia pública bilingüe. Cuando vemos los nombres de los sitios en dos idiomas y leemos señales de tráfico y demás letreros en dos lenguas, absorbemos un cierto grado de conciencia de la diferencia. El simple hecho de reconocer que puede haber dos nombres para el mismo pueblo o ciudad nos muestra que hay más de un modo de ver la misma cosa. El gran peligro del monolingüismo es que se carece de este tipo de conciencia, la incapacidad de reconocer que las otras culturas son distintas y que la diversidad lingüística no se limita a ser un fenómeno histórico, sino que forma parte del modo en que se articulan distintas sociedades. Me parece fascinante, por ejemplo, que el inglés y el galés no compartan términos para el mismo espectro de color, pues el inglés tiene cuatro palabras para distinguir entre el gris, verde, azul y café, mientras que el galés cuenta con tres, pese a que la geografía, el paisaje y la luz son prácticamente idénticos. ¿Cómo surgieron dichas diferencias y por qué? ¿Significa que lo que vemos es esencialmente distinto?

Reconocer la diferencia es un primer paso para comprender la otredad, con el fin de aprender a vivir con ello y adaptarse a comportamientos y conjuntos de valores distintos. Más que cualquier otro motivo, ésta es la razón de la importancia de que los niños aprendan otro idioma. El objetivo de la enseñanza de idiomas no debe limitarse a capacitar a los niños para que puedan comprar un boleto para el tren en otro país, donde con mucha seguridad se hablará inglés, sino para comenzar a entender que lo que se puede decir en una

lengua no siempre se puede decir en otra, que cada lengua tiene sus propias características especiales y que, por lo tanto, la traducción involucra una negociación y un acuerdo mutuo.

Los estudios también sugieren que cuando los niños adquieren una segunda lengua desde pequeños en el futuro se les facilita la adquisición de otras lenguas. Recientemente estuve en la Universidad de Limerick, donde hablé con alumnos que estudiaron inglés e irlandés en la escuela y continuaron con español, francés y japonés en un programa universitario trilingüe. Los estudiantes de la India normalmente se desplazan sin dificultad entre cuatro o cinco lenguas, de igual modo que muchas personas en una Europa que es cada vez más multilingüe.

La supervivencia de las lenguas minoritarias es fundamental para todas nuestras apuestas a largo plazo; la mejor forma de garantizar dicha supervivencia es seguir enseñando estas lenguas a la siguiente generación siempre que sea posible, además de garantizar que todos los niños sean capaces de aprender otra lengua en algún punto de sus vidas. Que no se nos olvide que, aunque en la actualidad el dominio del inglés sea un hecho, quizá en las postrimerías de este siglo el mandarín sea la nueva lengua franca.

Publicado por primera vez en *ITI Bulletin*,
julio-agosto de 2006.
Traducción de Karla Sánchez Domínguez

# ¿Qué hay en un nombre?

Siempre he disfrutado de los aeropuertos: mirar a la gente llegar e irse y observar los horarios que muestran hacia dónde se dirige el siguiente vuelo. Aunque hace unos días me cuestionaba mi conocimiento sobre geografía, pues con frecuencia hay nombres de lugares que nunca antes había visto. Al reflexionar sobre lo que parece ser un creciente número de lugares nuevos, llegué a la conclusión de que esta tendencia refleja los cambios del mundo actual, donde cada vez más personas –que antes no podían obtener pasaportes– pueden viajar libremente, y pequeños aeropuertos en lugares que alguna vez se consideraron remotos crecen tanto en tamaño como en importancia. Hace ya algunos años –desde que las nuevas repúblicas asiáticas se independizaron de la Unión Soviética– que hay vuelos regulares de Birmingham a Kazajistán.

Además de este creciente número de lugares que ahora aparecen en las listas de los aeropuertos, se está gestando otro cambio importante: el renombramiento de los lugares, el regreso, por así decirlo, a una nomenclatura más local y alejada de los nombres que se volvieron internacionales durante las décadas de comercio colonial. Pekín ahora es conocido en todo el mundo como Beijing, un cambio relativamente menor, pero significativo, quizá menos notorio que el de Madrás a Chennai o que la transformación de Bombay en Mumbai. La re-africanización de nombres de lugares es algo a lo que nos acostumbramos: la antigua Rodesia ahora es Zimbabue; Nyasalandia es Malawi; el Sudán Francés hoy es Malí; sin embargo, los cambios en la ortografía y la pronunciación de nombres en el subcontinente indio y el sureste de Asia es un fenómeno más reciente. Estos cambios de nombre no siempre ocurren de manera sencilla. El régimen en Birmania, por ejemplo,

integró una comisión con el propósito de encontrar un nuevo nombre para su estado, la cual en 1989 propuso Myanmar. El nombre Burma [Birmania] fue adoptada por los ingleses en el siglo XVIII de los portugueses, quienes a su vez la tomaron de la forma del nombre más local Bama. Sin embargo, los opositores al régimen militar, entre los que se encuentra la ganadora del Premio Nobel de la Paz Aung San Sun Kyi, se resisten al cambio de nombre con el argumento de que éste se basó en una idea espuria de inclusión nacional que en realidad marginó a parte de la población. La incertidumbre en el ámbito internacional sobre el nuevo nombre continúa, pese a que Naciones Unidas ya lo ha adoptado.

Estos cambios son ejemplo de la gran importancia política que tienen los nombres de lugares. En un mundo poscolonial, el viejo sistema de nomenclaturas necesita modificarse. Cuando era niña, en la década de 1950, se estaba generando, a menudo de manera violenta, la transición que dejaba atrás la etapa de colonización europea. En aquellos días sin televisión ni noticias de último minuto, sabíamos muy poco de lo que estaba sucediendo en todo el mundo; un pasatiempo popular era coleccionar timbres postales de lugares exóticos en otros continentes con nombres en inglés o francés, nombres que ahora existen únicamente en álbumes de filatelistas. Nunca se nos ocurrió, ni a mí ni a mis contemporáneos, preguntarnos por qué los nombres en inglés figuraban de manera tan prominente en el mapa, pero sí recuerdo quedar perpleja cuando me dijeron que partes de América del Sur "seguían siendo desconocidas". Es seguro que las personas que viven allí las conocen, pensé, pero claramente ése no era el tema. Me tomó algún tiempo entender las implicaciones de la noción "desconocido".

La independencia implica la afirmación de una identidad emancipada donde renombrar desempeña un papel vital, pues el renombramiento también ha sido importante en la supresión de la identidad y, como Brian Friel mostró de manera brillante en su obra sobre los nombres de lugares irlandeses, titulada acertadamente *Translations*, negar a las personas el derecho de nombrar sus lugares y su propio idioma es uno de los instrumentos de represión más primitivos y, al mismo tiempo, más poderosos. La insistencia de los celta-parlantes en que los señalamientos con los nombres

de los lugares sean bilingües, por ejemplo, no es sólo sentimentalismo, como alguien me aseguró; es una afirmación del derecho de las personas a usar su propia lengua y nombrar al mundo con ésta de la manera en que ellas y sus ancestros hayan preferido.

Hace algunos años, me invitaron a Katowice en Polonia, uno de estos lugares que ahora aparecen en las pantallas de los aeropuertos por todo Reino Unido en la medida en que más polacos viajan a Gran Bretaña a trabajar. No estaba muy segura sobre dónde estaba ubicado, así que saque mi viejo atlas escolar, aunque sólo para darme cuenta que no existía (confieso con vergüenza que era un atlas de la *scuola media* ¡de hacía medio siglo!). Busqué con cuidado. Después llamé a un amigo que, pensé, podía darme mayor información. Me explicó que Katowice solía ser conocido como Katowitz, pero tampoco encontré ese nombre en el mapa. Todo lo que pude hallar en el sitio donde la ciudad debía de estar fue algo llamado *Stalinograd*. Sí, así se llamaba. Tal como San Petersburgo fue Leningrado durante mucho tiempo, confirmaron mis amistades polacas cuando les conté sobre mi búsqueda. Actualmente, todo vestigio del viejo dictador soviético se ha ido de Katowice, su nombre en primer lugar.

Los dictadores han tenido cierta inclinación a bautizar lugares en su honor. El pobre Pontivy, en Bretaña, fue renombrado dos veces Napoleonville; la ciudad de Sadr, en Bagdad, fue alguna vez la Ciudad de Saddam, y Porfirio Díaz dejó su nombre por todo México. Bolivia, por supuesto, fue llamada así en honor a Simón Bolívar, juzgado por la historia de manera más benevolente que algunas de las figuras antes mencionadas. El nombre de la reina Victoria resuena por todo lo que solía ser el imperio, desde las cataratas Victoria hasta el estado de Victoria. Muchos otros lugares han recibido su nombre en honor a navegantes, el ejemplo clásico es el misterioso Amerigo Vespucci, de quien toma su nombre el continente.

En el pasado remoto, designar lugares con el nombre de personas fue una manera práctica de identificar los sitios. El nombre de Coventry bien puede derivar de alguien conocido como Cofa, cuyo árbol era una característica distintiva en el bosque de Arden; por su lado, Fillongley, un pueblo cerca de donde vivo, aparentemente fue nombrado por un claro en el bosque en el que habitaba

la familia o los seguidores de alguien llamado Fygla. El origen de muchos nombres de lugares en inglés es una combinación de características topográficas y nombres de personas asociadas con éstas, aunque con el paso del tiempo sus significados originales han desaparecido.

Los diferentes nombres que reciben los mismos lugares en distintas lenguas también son una excelente fuente de significados y podrían poner de relieve algunas diferencias históricas. Los ingleses sostienen que el English Channel divide las islas británicas del resto de Europa, mientras que para los franceses este mismo sitio es la Manche, un brazo fluvial y no tiene ninguna asociación nacional; aunque resulta interesante que el nombre en inglés Channel Islands se convierta en Islas Anglo-Normandes en francés. El Mar del Norte fue llamado alguna vez el Océano Alemán, y Polonia ha experimentado incontables cambios de nombre, según sean los rusos o los alemanes quienes reclamen el territorio polaco. Del otro lado del mundo, la isla conocida ampliamente como Borneo es Kalimantan para los indonesios, mientras que los malasios se refieren a la parte norte como Malasia del Este, ya que ésta tiene soberanía sobre aquella región. Borneo en realidad está conformado por tres estados distintos, entre los cuales, el sultanato de Brunéi es el más pequeño y rico.

Resulta igualmente interesante preguntarse cuándo y por qué algunos nombres de lugares son traducidos mientras que otros no. Venezia es Venecia en español, Venice con el acento en la primera sílaba en inglés o Venice con el acento en la segunda sílaba en francés y Venedig en alemán; en cambio, Verona es igual en todas las lenguas europeas. Asimismo, Firenze se convierte en Florencia en español, Florence en inglés o en francés y Florenz en alemán; Napoli es Nápoles, Naples y Neapol. Esta variedad en las versiones de los nombres de lugares ampliamente conocidos refleja la importancia que se les atribuyó en otro tiempo y el deseo por parte de otras naciones de afirmar algún tipo de interés en esas ciudades, un deseo que indudablemente creció durante la época del *Grand Tour* y con el surgimiento del turismo.

En algunos casos, puede que la traducción produzca apenas un pequeño cambio en la manera de escribir el nombre del lugar, con

el fin de asegurar que se adecue al patrón rítmico de las lenguas a las que se traduce, como se observa en la adaptación al inglés de Genova o Padova a Genoa y Padua; no obstante, en otras ocasiones, la traducción puede implicar un proceso mucho más complejo. Livorno fue Leghorn en inglés durante el periodo en el que éste era un puerto importante, pero actualmente ambas formas se usan en el inglés estándar, un fenómeno que comencé a notar desde hace algunos años y que me hizo reflexionar. La conclusión a la que llegué es que retomar el italiano Livorno frente a Leghorn no es una postura política, sino un indicio de mayor familiaridad con el lenguaje italiano, debido a que hay mayor contacto en varios sentidos; no obstante, continúa intrigándome.

La relevancia de ciertos lugares en distintas épocas, sin lugar a dudas, ha llevado a la traducción de algunos nombres. Estos lugares pueden ser ciudades capitales, puertos, centros comerciales, mares, ríos, incluso montañas. Por ejemplo, Thames [Támesis] es en italiano Tamigi, mientras el romano Tevere es en inglés Tiber [Tíber]. Además del aspecto político, en el acto de nombrar hay una importante historia comercial, y en muchas ocasiones resulta de gran interés el relato sobre la manera en que la relevancia de los lugares crece o se desvanece para diversas culturas en distintos momentos. Por lo demás, es importante recordar que la acción de nombrar y renombrar no es un acto inocente, sucede porque el poder se reafirma de alguna manera, en algunas ocasiones como un acto de liberación, pero también en otras, lamentablemente, como un acto de opresión o apropiación cultural. Comprender por qué los nombres de lugares cambian es otra manera de entender el mundo en el que nos movemos.

Publicado por primera vez en *ITI Bulletin*,
julio-agosto de 2007.
Traducción de Emma Sentíes Miranda

# Alimento para la mente

El otro día, en un restaurante de Lisboa, ordené lo que pensé era pez espada, *peixe espada*. Me sirvieron un delgado filete de carne blanca. Estaba delicioso, pero definitivamente no era la carne firme y oscura de un pez espada. Mis amigos portugueses quedaron tan desconcertados como yo, hasta que volvimos a ver el menú. La versión en inglés del menú decía *scabbard fish*, y simplemente supusimos que era una mala traducción de pez espada. Estábamos listos para criticar la calidad de la traducción del menú, pues todos alguna vez nos hemos encontrado menús ridículamente mal traducidos que nos divierten un buen rato. Sin embargo, en este caso, todo quedó aclarado al comparar la traducción con el original, aun cuando mis amigos admitieron que ellos tampoco habían escuchado nunca el nombre *scabbard fish*. Lo que sí sabían era que el término portugués para *swordfish* es *espadarte*, aunque en español se usa *pez espada*, que fue lo que provocó nuestra confusión lingüística. En español, *scabbard fish* se dice pez cinto.

Ahora ya sé bastante sobre el pez cinto, cuyo nombre en latín es *Lepidopus caudatus*. Es un pez plateado de cuerpo alargado que luce vagamente como la vaina de una daga. Al parecer se encuentra por todo el mundo, pero principalmente en el Mediterráneo occidental, cerca de las costas del sur de Portugal, Madeira y las Azores. Hay una variedad de color negro que se sirve en los restaurantes de Madeira. Pero como nunca aparece en los menús del norte de Europa, y su nombre en portugués se asemeja tanto a *pez espada* en español, quizá no es de sorprender que haya elegido la comida equivocada. El traductor del menú, por otro lado, estaba absolutamente en lo correcto. *Peixe espada* es efectivamente *scabbard fish*.

Traducir los nombres de flora y fauna locales es notablemente difícil. Los nombres de peces me resultan particularmente complicados, en parte porque muchos tienen nombres locales debido a que sólo habitan en ciertos lugares, y en parte también porque un mismo pez es nombrado de manera diferente de acuerdo a los distintos hábitos alimenticios y culinarios. Por fortuna para los traductores de hoy en día, existen excelentes bases de datos de flora y fauna disponibles en Internet, y extensos diccionarios de términos especializados. Uno de mis favoritos es el Multilingual Multiscript Plant Name Database,[17] el cual es enorme e infinitamente fascinante. Pero a pesar de estas increíbles herramientas de traducción, persiste un problema básico en torno a la traducción de comida, y éste está ligado a una de las cuestiones fundamentales de la comunicación interlingüística en general. La comida es crucial en una sociedad, y traducir términos culinarios con frecuencia presenta problemas insuperables para el traductor. Incluso cuando existe un equivalente, la propia comida y el modo en que se consume pueden variar enormemente. En inglés hay palabras para referirse al arroz y al pan. Ambos son alimentos básicos, pero lo que un inglés visualiza al escuchar esas palabras es completamente diferente a lo que quizá podrían visualizar un chino o un francés. Hay docenas de variedades de arroz y pan en China y Francia, y una terminología que refleja esa variedad. En inglés, se usan arroz y pan como palabras comodín, palabras que categorizan en general en lugar de definir de manera más específica y local.

Las prácticas de cocina y alimentación están definidas, como los antropólogos siempre lo han sabido, por la cultura. Qué se come, cómo se cocina (si es que se llega a cocinar), cómo se sirve y los rituales que acompañan el acto de comer varían muchísimo entre culturas. La posibilidad de caer en un malentendido en esta área es enorme, y el grado en que cada uno de nosotros es capaz de adaptarse varía según la experiencia. La exquisita belleza y elegancia de una comida japonesa, donde el color, la forma y el material de cada plato han sido cuidadosamente seleccionados

[17] Banco multilingüe de nombres de plantas disponible en varios sistemas de escritura (N.T.).

para acompañar esa comida, siempre se estropea, para mí, como torpe occidental, con la incomodidad física de sentarse en el piso por horas. Cuando estuve en Asia central, al principio mis anfitriones estaban encantados conmigo porque me enseñaron a comer arroz pilau tomándolo con la mano de un tazón comunal, algo que algunos occidentales encuentran repulsivo. Sin embargo, mi peor pesadilla ocurrió cuando me regañaron por "insultar al pan", esto es, por ponerlo boca abajo sobre la mesa, algo que nunca hubiera imaginado que pudiera tener significado alguno. Mis amigos europeos me han mencionado en varias ocasiones que se han sentido algo incómodos al comer en Gran Bretaña donde no existe una frase similar a *Bon appétit,* que da inicio a una comida, creando un ambiente de convivencia y cordialidad.

En este mundo crecientemente globalizado, es esperanzador ver que en muchos países las tradiciones en torno a la comida siguen siendo muy fuertes. Hay alimentos ceremoniales que han sido consumidos por siglos y que siguen sirviéndose en ocasiones especiales, y rituales alrededor de la preparación de los alimentos y la reunión para comerlos que perduran. Mi madre sigue invitando a los nietos para que pidan un deseo mientras revuelven la mezcla del budín de Navidad; un amigo checo sigue llegando con frascos de verduras en escabeche como regalo de fin de verano; el *pannetone* cuelga del techo de cada tienda de comestibles de Italia durante las vísperas de Navidad.

No obstante, hay una creciente internacionalización de la comida. El kiwi, fruta desconocida en Europa cuando yo era niña, ahora está presente en los menús de todos los restaurantes. Uno puede encontrar enormes botellas de licor de kiwi en el Ka De We[18] en Berlín en esta temporada del año, y el sorbete de mango se ha abierto paso en las heladerías de Sicilia. En Gran Bretaña, la internacionalización de la comida ha sido, quizá, más rápida y más extrema que en cualquier otro lugar de Europa: pizza, varios tipos de pasta, balti, pollo tikka masala, scampi, moussaka y muchos otros platillos que hace tan sólo unos años habrían sido vistos como exó-

[18] Tienda departamental (N.T.).

ticos, ahora se sirven cotidianamente en *pubs*, cafés y cafeterías escolares.

Para la mayoría de nosotros, lo desconocido es motivo de ansiedad, y la comida desconocida es especialmente perturbadora. Un libro reciente escrito por Tom Parker-Bowles sobre la comida que ha encontrado en otras partes del mundo y que horrorizaría profundamente a los británicos conservadores ha despertado el interés de los medios. Sentimos repulsión y fascinación por las larvas witchetty y los saltamontes fritos, pero nos zampamos mejillones y camarones fritos sin chistar. Yo como ternera y lechón, pero una vez en Guangzhou me rehusé rotundamente a comer gato bebé, y aunque disfruto comer riñones en salsa de vino blanco, no pude tragar un plato de tripas que me sirvieron una vez en Indonesia.

Cuando era niña y vivíamos en Dinamarca, mi madre tenía un libro de cocina que aún conservo. El nombre de la autora es simplemente "Susanne" y el título del libro es, sin pretensiones, *Danish Cookery*. La introducción de Susanne es breve y directa, y aborda el tema de las fronteras culturales sin rodeos. "Algunos de los platos incluidos en este pequeño libro podrían resultarle tan extraños que usted simplemente no logrará armarse de valor para probarlos", y puntualiza más adelante con franqueza, "y nada podemos hacer al respecto, claro está". También agrega que probablemente los libros de cocina china contengan una receta de nido de golondrina, "y, siendo honestos, ¿cuál es su opinión sobre los nidos de golondrinas?". Susanne reconoce el tema del prejuicio desde el inicio y presenta un libro claramente estructurado, escrito con sencillez, y con excelentes recetas, en verdad.

Mi libro favorito de cocina china no tiene ninguna receta de ningún tipo de nido de pájaro, pero sí incluye algunas ingeniosas traducciones de ingredientes. Jim Lee, el cocinero chino-americano, reconoció que tuvo que prescindir de aquellos ingredientes que sólo estaban disponibles a nivel local, por lo que estructuró sus recetas en torno a la posibilidad de la sustitución. Si no es posible conseguir pepinos en conserva, Jim aconseja utilizar pepinillos dulces picados. Su libro está dirigido a lectores no chinos y, en consecuencia, es una de las guías introductorias a la cocina china más útiles que he encontrado.

Las diversas prácticas en la preparación y consumo de alimentos en diferentes sociedades le dan al viajero una visión más clara e inmediata sobre las diferencias culturales. El traductor, entonces, tiene la difícil tarea de intentar reducir la inevitable brecha creada por la expectativa, enfrentándose, en realidad, a la intraducibilidad. La persona que apropiadamente tradujo *peixe espada* como *scabbard fish* estaba en lo correcto y no era culpa suya que este pescado pudiera resultar desconocido a los extranjeros. Quizá la mejor manera de entrar en contacto con otra cultura sea compartiendo comida, probando nuevos y extraños platos y observando costumbres diferentes y, en efecto, traducir experimentando.

Publicado por primera vez en *ITI Bulletin*,
enero-febrero de 2007.
Traducción de Luis Rubén González Tapia

# Asuntos de familia

A lo largo de los últimos 50 años han sucedido algunos cambios radicales en las estructuras familiares en el mundo occidental. Antes, en los años cincuenta, se hablaba de un divorcio en voz baja, pero hoy en día las probabilidades de que una pareja de recién casados se divorcie, por lo menos una vez en su vida, son bastante altas. Y con el divorcio vienen otros cambios: hijos de diferentes matrimonios, con diferentes combinaciones de abuelos, tías y tíos. Uno de mis amigos, por ejemplo, cuenta alegremente acerca de sus tres conjuntos de familia política y parece que se lleva bien con todos ellos. Pero a pesar de estos cambios en cómo pensamos acerca de las familias, el idioma no ha cambiado nada para acomodarse a estas nuevas estructuras.

Para dar un ejemplo de la escasez de la terminología, mi hijo trataba de comprender cuál era su relación con el hijo del tercer matrimonio de mi ex-marido. Los chicos se quieren mucho y se llevan bien e incluso cruzan el Atlántico para pasar vacaciones juntos. Comparten una hermana y dos pequeños sobrinos, pero mientras que Luke comparte una madre con esa hermana, Emmet comparte con ella un padre. Entonces se preguntaron, ¿cuál sería la mejor manera de describir su parentesco? No somos hermanos en el sentido estricto, pensaron, ni siquiera medio hermanos; luego se les ocurrió una solución lingüística y se declararon "cuarto-hermanos". He notado que de vez en cuando iban y venían correos electrónicos que comenzaban "Hola, cuarto-mano", lo que les parecía bien a ambos, aunque sonaba como el nombre de un jugador de algún nuevo deporte misterioso.

El divorcio es, por un lado, algo muy triste, pero a la vez puede tener el efecto de extender familias y puede atraer mucho interés y nuevas compañías a muchas vidas. Tal vez con el tiempo haya

un nuevo vocabulario que se ajuste al mundo cambiante en el que habitamos, aunque no tengo mucha esperanza de que esto suceda con el inglés, dado que es de por sí tan limitado cuando se trata de la terminología de familia. El mes pasado, por ejemplo, invité a unas personas a comer y, como a menudo sucede, me sentí ligeramente desconcertada a la hora de hacer las presentaciones. Podía desde luego simplemente presentar a los seis invitados únicamente por nombre, pero siempre he considerado que brindar un poco de información, tal como "Es mi colega X", o "Es uno de mis más viejos amigos", etcétera, ayuda a romper el hielo. En mi comida presenté a J. y G. como "los padres de mi yerno" [*my son in-law's parents*].[19] La alternativa hubiera sido "los suegros de mi hija"[*my daughter's in- law's*]. [20] Hubiera podido decir simplemente que eran amigos, que lo son, por supuesto, pero quería señalar la conexión familiar. Con todo, la forma inglesa de describir relaciones por matrimonio agregando las palabras *in-law*[21] tiene un efecto distanciante, suena demasiado formal y no muy amable. Con frecuencia se ha señalado que no suelen existir a la venta tarjetas de cumpleaños con las palabras *in-law*, además todos conocemos los famosos chistes de suegras de los comediantes a la antigua. Entonces, J., G. y yo compartimos nietos, y debería de haber alguna manera de señalar a través del lenguaje la relación que tenemos mediante el matrimonio de nuestros hijos. Parece que la frase inglesa *in-law* mantiene de alguna forma a distancia a la familia por matrimonio, y esto podría deberse a los orígenes del término mismo. El primer uso registrado del término *in-law* data del siglo XIV del texto del derecho canónico que se refiere a un "hermano por ley". El derecho canónico definía prohibiciones, siguiendo las prohibiciones del incesto establecidas en el Antiguo Testamento, y sólo necesitamos pensar en la excusa usada por el rey Enrique VIII para divorciarse de su esposa, Catalina de Aragón, para ver qué tan en serio se tomaban estas prohibiciones. Catalina estaba casada con el hermano de Enrique, el Príncipe Arturo, y las

[19] Yerno, o hijo político, corresponde en inglés a "hijo por ley" (N.T.).

[20] Suegros, o padres políticos, corresponde en inglés a "padres por ley" (N.T.).

[21] *In-law* significa "por ley" y se refiere a los familiares políticos (N.T.).

segundas nupcias con el hermano político eran muy mal vistas. Poniendo de excusa el hecho que él se había casado con la viuda de su hermano, Enrique procedió a casarse con cinco mujeres más con resultados desastrosos por todos lados.

El inglés no sólo es muy limitado en su terminología disponible para relaciones por matrimonio. Otros idiomas europeos distinguen claramente entre líneas maternas y paternas; así el danés, por ejemplo, tiene palabras para los abuelos maternos –*mormor* y *morfar*– y para los abuelos paternos –*farmor* y *farfar*–. Bisabuelos son *oldeforaeldre* (padres más grandes) y mi favorita es la alternativa para los abuelos –*Bedstefar* y *Bedstemor*–, que expresan la idea especial de ser "mejores". Una amiga que recientemente se convirtió en abuela me dijo encantada que la familia había elegido la opción de llamarla *Bedstemor*.

Muchos idiomas distinguen entre primos y tíos en los lados masculino y femenino de la familia. La palabra en latín para el hermano de la madre, *avunculus*, nos ha dado el adjetivo inglés *avuncular*,[22] con su connotación positiva que puede remontarse a la gran importancia de un tío materno en las sociedades tempranas. Para el "hermano del padre" en latín había una palabra diferente, *patruus*, mientras que la hermana de la madre era *amita*.

Hay una enorme cantidad de literatura sobre los términos de parentesco, sus orígenes y significado, lo que se debe a que la variedad de términos disponibles para describir el papel y la posición de un miembro de la familia está directamente relacionada con la forma en que está estructurada una sociedad particular. Generalizando, parece que existe alguna similitud en muchos idiomas en cuanto a la existencia de términos para la familia inmediata –abuelos, padre, madre, hijo, hija, etcétera–, pero fuera de esto los idiomas varían enormemente. Algunos idiomas tienen términos explícitos para los miembros de familia en relación con su edad, distinguiendo entre hermanos mayores y menores de ambos lados, el paterno y el materno, de la familia. El húngaro parece haber desarrollado un término general para hermano y hermana ape-

[22] La palabra inglesa "avuncular" al español se traduce como "de tío" y también "de buen corazón"(N.T.).

nas en el siglo XIX, aunque se hicieron distinciones precisas según el orden de los hermanos en la familia. Me dijeron que el chino, de manera similar, no tiene un sólo término para hermano o hermana, sino una variedad de términos que acomoda a los miembros de familia exactamente según su orden en la familia –séptimo hijo, tercer tío más joven y así–. Traducidos al inglés estos términos generalmente acaban vagamente etiquetados como tío, tía o primo, ya que el inglés no parece poner tanto peso a los números o jerarquías como lo ha hecho la sociedad tradicional china. Algunos antropólogos han sugerido que existen mayores diferencias en la clasificación de sistemas de parentesco, entre los cuales algunos tienden a distinguir predominantemente entre las líneas paterna y materna y otros distinguen más por edad. Definitivamente las diferencias en cómo usamos el lenguaje para hablar de nuestros familiares son curiosas.

Encontré un reporte fascinante de terminología de parentesco en newari, donde se hacen todo tipo de distinciones como son "el hermano menor del padre de la madre" y "la esposa del hermano de la abuela", inclusive, quizá más relevantes en algunas sociedades que en otras, "madre que se ha escapado con un amante" y "padre cuya esposa se ha escapado con un amante". Es interesante reflexionar sobre las implicaciones de este tipo de diferenciación lingüística en nuestra propia sociedad.

La cuestión de los términos de parentesco está relacionada con la manera de dirigirnos a nuestros parientes. Mucha gente de habla inglesa solía, hasta los tiempos relativamente recientes, usar el título de "tío" o "tía" como un modo de distinguir a amigos especiales de la familia. El lío aquí es una vez más un problema del idioma inglés: cuando ustedes se dirigen a alguien en inglés, deben llamarlo por su nombre –formalmente con un título, informalmente por su nombre únicamente–. En mi generación, ese acuerdo representaba problemas para los padres, quienes querían que sus hijos sintieran una conexión más cercana a sus amigos que la que se señalaría al referirse a ellos como Sr. o Sra. X, pero que fuera más respetuosa que el niño llamando a un adulto sólo por su nombre.

En otros idiomas hay maneras más fáciles de saludarse, así que se pueden usar *signora* o *madame* para la gente que uno conoce

bien o que apenas conoce, sin la más ligera incomodidad. Un amigo me contó una linda historia sobre su madre italiana, quien se había ido de Italia a Cardiff antes de la Segunda Guerra Mundial y quien solía dirigirse a todas sus amigas cercanas por "Sra."– "Hola, Sra., ¡qué lindo verte!" "¿Podría ofrecerte otra taza de té, Sra.?", una simple transferencia del uso de *signora* hecha por su madre que desconocía por completo lo extraño que aquello sonaba en un contexto de habla inglesa.

Algunas sociedades africanas tienen códigos altamente complejos para dirigirse a alguien dependiendo de la edad, estatus y parentesco de los individuos, incluso para señalar a quién se le permite hablar primero a la hora de encontrarse en la calle. Tales sistemas reflejan el tamaño de una sociedad, donde los individuos saben quién es cada quien y cuál podría ser su lugar. En los ambientes urbanos este tipo de distinción empieza a romperse, aunque los sistemas de saludos pueden ser aún complejos en culturas sofisticadas, como se puede ver en el caso del Japón moderno.

A pesar de sus limitaciones, quizá la pobreza misma del idioma inglés lleva a la gente a una mayor creatividad a la hora de nombrar a los miembros de familia. He encontrado una serie de soluciones, especialmente para llamar a los abuelos: Nana y Pompa y *GrandDog* [Gran Perro] para empezar. Ya que mi familia se ha extendido por el divorcio, hay dos abuelos por parte de mi padre –*Granny* y *Grandad* [Abuelita y abuelito], y por parte de mi madre una *Great Grandma* [Bisabuelita] y luego *Grandpa* y *Granny P.* [Abuelo y abuelita P.] en América y una *Nonna* [Abuela, en italiano] Mi yerno hace mucho tiempo que añadió un adjetivo, así que mis nietos me conocen como *Crazy Nonna* [Abuela loca] y así me llaman, lo que me llegó a gustar, pues, aunque podría no ser la manera más amable de llamar a alguien, es divertida y única y tal vez no por completo descabellada.

Publicado por primera vez en *ITI Bulletin*,
septiembre-octubre 2010.
Traducción de Evguenia Zánina

# Repensar la teoría y la práctica

Una de las tareas con la que los académicos tienen que lidiar a menudo es leer trabajos enviados para su publicación en revistas especializadas. Si es usted miembro de un consejo editorial, le enviarán artículos para examinar, y su trabajo será entonces escribir una de estas dos opiniones: dar motivos por los que debería ser publicado u ofrecer una explicación del rechazo. Si bien todos los artículos se envían de forma anónima, para que así el examinador no sepa de quién es el trabajo que está leyendo, y el escritor no sepa quien ha hecho la crítica, intento siempre que toda crítica sea potencialmente útil, dando sugerencias para una posible reescritura

Considero que es importante hacer esto ya que obviamente muchos de los artículos son escritos por jóvenes que están emprendiendo su carrera académica y recuerdo demasiado bien la sensación de vacío que solía tener cuando me devolvían, con notas de rechazo (en aquel entonces), algo en lo que había trabajado arduamente. A veces, muy a menudo, el trabajo ni siquiera regresaba y entonces después de semanas (o meses) de espera en vano, me rendía y añadía finalmente otra pieza a la cada vez más larga lista de fracasos editoriales. Actualmente, bromeo acerca de haber podido tapizar una habitación con esas notas de rechazo, pero en esa época era menos divertido.

El otro día tuve que escribir una nota de rechazo de un ensayo que, probablemente, derivaba de la tesis de doctorado de alguien. No era la primera vez, he hecho esto últimamente, y la razón por la que rechazo la mayoría de los trabajos que me envían se ha vuelto recurrente: muchos de los ensayos de aspectos de traducción enviados a revistas de estudios literarios o dedicadas a la traducción

reflejan una ambivalencia entre el uso de la teoría de la traducción y su aplicación práctica.

Este último ensayo comenzaba, como muchos, con lo que a veces es descrito como un "marco teórico". Los sospechosos habituales fueron citados, incluida yo, desafortunadamente. Hubo un trote rápido hacia los estudios descriptivos de traducción, la teoría del *skopos*, poscolonialismo y el giro cultural. Luego, el ensayo comenzó a tomar vuelo, pues finalmente, después de regurgitar todas las teorías, el autor comenzaba a familiarizarse con la traducción que él o ella había estado trabajando, descrita como "el caso de estudio". Con esto, el ensayo demuestra otra tendencia actual en trabajos académicos y en tesis de doctorado de estudios de traducción, esto es, hacer un largo recorrido por los enfoques teóricos, seguido por algo llamado caso de estudio, cuya función es ilustrar las teorías. Muy ocasionalmente ambas están vinculadas, pero en la mayor parte, los análisis de traducción están aislados de la teoría revisada. En este último ensayo, era como si el autor hubiera lanzado un suspiro de alivio al terminar por fin la parte teórica, el rimbombante lenguaje de la sección teórica era abandonado y el análisis de traducción estaba bien escrito, era animado y mostraba un entendimiento de muchos de los problemas estilísticos a los que se enfrenta el traductor.

¿Cómo hemos llegado a esta situación? ¿Por qué la gente hábil, con una clara pasión por la traducción, siente que debe regurgitar a Bassnett o a Vermeer o a Venuti o a Baker o a Pym *ad infinitum* antes de sentirse cómodo para analizar textos? Esto se ha convertido en una especie de ortodoxia, por medio de la cual los jóvenes investigadores sienten que no pueden seguir con el asunto de traducir o estudiar traducciones sin recitar sumisamente una suerte de letanía de los teóricos de la traducción. Sin pretender censurar algunos de los valiosos conocimientos provistos por los teóricos de la traducción, pareciera como si la balanza se hubiera inclinado en favor del pensamiento abstracto, apenas contemplando las propias traducciones y a sus traductores.

Una explicación parcial se puede encontrar en el surgimiento del campo académico nombrado Estudios de Traducción, así como en el deseo de algunos académicos por definirlo como una disciplina en todo su derecho. En otras palabras, parte del conflicto para

crear un área independiente en la academia implica intentar definir un modo de establecer una diferencia entre tu campo y otros campos y entonces construir cercas intelectuales para crear zonas dentro de las cuales ese campo pueda ser promovido. Esto puede suponer crear un lenguaje especializado, llevar a cabo seminarios especializados, crear revistas especializadas y demás; todo para que los especialistas puedan comunicarse entre ellos y entonces adquirir un mayor estatus de independencia. Esto estaba bien al principio, pero hay un riesgo real de que los especialistas terminen entonces hablando sólo entre ellos.

Hace treinta años, fui parte de un grupo pequeño de académicos que solía reunirse para abogar por la promoción de estudios académicos serios sobre traducción. Éramos hombres y mujeres jóvenes enojados, de diversos países, retábamos ortodoxias y hacíamos preguntas incómodas acerca de por qué el mundo académico en general parecía mirar a la traducción como un trabajo amateur inferior, más que como un proceso serio y complejo que habilita la transferencia de significados entre culturas. Tenía experiencia en literatura comparada, campo en el que la traducción, fundamental e inevitable cuando uno intenta trazar el movimiento de textos a través del tiempo, era indudablemente muy menospreciada. A lo largo de mis seminarios en la Universidad de Warwick de traducción y literatura, logré escribir *Translation Studies* [Estudios de traducción]. Pretendía que este libro fuera una introducción breve y de fácil acceso a las complejidades de la traducción, una guía simple para los estudiantes que querían entender más acerca de lo que implicaba traducir. Para mi sorpresa el libro funcionó bastante bien; una segunda edición ampliada apareció en 1991, una tercera en 2002, y después continuaron ediciones en otras lenguas. Desde que ese libro surgió, en 1980, han habido docenas de libros acerca de la traducción, lo que demuestra una amplia variedad de enfoques: libros sobre traducción y poder, traducción poscolonial, traducción e interpretación, lingüística de corpus y traducción, traducción y teoría de la relevancia, filosofía y traducción, y muchos más.

A menudo leo en los ensayos de los estudiantes cómo *Translation Studies* fue el trabajo innovador que estableció la disciplina. Por muy halagador que sea, nunca fue mi intención. Hasta donde

recuerdo, ninguno de nosotros pensó en absoluto que pudiéramos crear una nueva disciplina, sólo queríamos ver que las traducciones se tomaran más en serio. Tampoco creo, a pesar de la proliferación de libros, conferencias y disertaciones, que los estudios de traducción sean realmente una disciplina, son simplemente un medio de acercamiento a los modos en que trabajan los traductores. Y a pesar de toda la teorización, nada nuevo se ha dicho: Cicerón hizo la distinción básica entre traducción literal y libre hace 2000 años, y todas las teorías de la traducción juegan de un modo u otro alrededor de esta dicotomía.

Volviendo al 2003, escribí entonces acerca de la teoría y la práctica de la traducción, y preguntaba si la teoría podía ayudar a los traductores en sus trabajos del día a día. Al final del artículo, cuestionaba si había llegado el momento para que la teoría de la traducción se comprometiera más abiertamente con los traductores. Seis años después, me gustaría sostener que dicho compromiso está muy rezagado. Cuando nuestro pequeño grupo solía reunirse –30 años atrás– sentíamos pasión por la necesidad de interconectar la teoría y la práctica, porque una alimentara a la otra, y nunca imaginamos que en algún momento la teoría asistiría en un cuarto y la práctica en otro.

Hace algún tiempo, escuché en la radio al gran crítico literario Frank Kermode hablando acerca de cómo cambió su manera de pensar acerca de la relación entre la teoría y la práctica literaria. El profesor Kermode, pionero del enfoque teórico de literatura a finales de los años sesenta y principios de los setenta, dijo que la balanza se había inclinado demasiado, estaba topándose con estudiantes que sólo querían "hacer teoría" y no querían tomarse la molestia de leer los verdaderos trabajos. Su solución fue volver a sus primeros días de profesor, y utilizar seminarios sin teoría en los cuales los estudiantes leían y discutían verdaderos trabajos de escritores actuales. La popularidad entre sus estudiantes de lo que parecía entonces ser un enfoque radical lo convenció de que lo que algunos habían visto como un enfoque antediluviano era en realidad la mejor manera de hacer avanzar a los estudiantes. Me di cuenta hace algunos años de que comencé a hacer lo mismo.

No estoy sugiriendo que la teoría de la traducción sea inútil; si lo hiciera, me quedaría sin trabajo y estaría contradiciendo décadas de investigación. Estoy sugiriendo que es necesario reflexionar más para vincular la teoría con la práctica, para entender cómo explican los traductores lo que hacen, y cómo los investigadores analizan las traducciones. Quizá un modo de asegurar un vínculo más estrecho sea que los teóricos también se involucren más con la práctica. De modo interesante, durante los últimos años los estudiantes han apostado a estudiar literatura mediante programas que ofrecen tanto el análisis crítico a través de la lectura junto con la escritura creativa, y algunos de los más exitosos programas de literatura tienen un considerable componente de escritura.

Recientemente, un grupo de investigadores literarios comenzaron a hablar del "giro hacia la traducción" de los estudios literarios, sugiriendo que la importancia de la traducción se ha incrementado, que una gran mayoría de escritores están conscientemente cruzando los límites literarios y culturales en sus trabajos, y que los críticos literarios tienen que tomar en cuenta a la traducción en sus lecturas de textos. Este desarrollo es tan bienvenido como esperado; irónicamente, es a lo que nosotros aspirábamos hace 30 años. Queríamos un mayor reconocimiento y entendimiento de la traducción, buscábamos ampliar el debate acerca del papel de la traducción en la historia de la literatura, acerca de las normas que prevalecían en diferentes épocas, acerca de cómo los traductores individuales hicieron su tarea. No intentábamos forjar una disciplina independiente con su propia jerga y sus límites, más bien deseábamos establecer un campo de estudio que alimentara a otras disciplinas y se alimentara a la vez de ellas, promoviendo mayor conciencia del movimiento de los textos entre lenguas.

Quizá ahora, incluso mientras lamento lo que parece a veces ser una creciente brecha entre teoría y práctica de traducción, la balanza comienza a equilibrarse de nuevo. O al menos eso espero.

Publicado por primera vez en *ITI Bulletin*,
mayo-junio 2009.
Traducción de Francia María Gutiérrez Reyes

# El poder de la poesía

Para los escritores, una de las preguntas sobre la traducción que resulta más difícil de responder es: ¿por qué molestarse en traducir? Por supuesto, si se traduce por encargo, la respuesta salta a la vista. Pero si alguien que sólo ocasionalmente se ocupa de traducir, o que nunca lo ha hecho, decide emprender semejante empresa, entonces uno puede preguntarse qué le llevó a esa elección particular. Y es que, como bien sabemos, hay quienes todavía ven a la traducción como algo inferior a la escritura "real"; como la hermana fea de una Cenicienta. El razonamiento detrás de esta actitud sugiere que traducir es una tarea de segunda categoría, pues el traductor no parte de una página en blanco, sino que trabaja sobre la creación de alguien más.

He pasado mi vida oponiéndome a esta visión, argumentando que traducir es una actividad altamente especializada y creativa. Peter Bush (2006: 23) ha llegado al extremo de afirmar que la traducción literaria es "el acto más audaz de la escritura". Ciertamente, la tarea de recrear una obra escrita en cierta lengua para un grupo enteramente nuevo de lectores es, cuando menos, desafiante, si no es que imposiblemente complicada. Más aún, si echamos un vistazo a la historia de la literatura, encontraremos a muchos grandes escritores que han experimentado con la traducción. Justo el otro día salió en las noticas la versión que Tom Paulin hizo de *Medea*, sumándose así al linaje de talentosos creadores que han buscado inspiración en los antiguos griegos.

Toda escritura es, en cierto sentido, reescritura o reinterpretación de otra escritura, de tal suerte que podría argumentarse que cualquier cosa que escribe un escritor es, hasta cierto punto, una traducción, pues su trabajo será el producto de leer lo que otras

personas han escrito. A veces, esa reescritura es inconsciente, mientras que en otras ocasiones se trata de una acción deliberada. Esto es particularmente cierto en el caso de la poesía, pues las palabras e imágenes que un poeta usa reverberan en el trabajo de otro. Tomemos, por ejemplo, el famoso aullido de aflicción de W.H. Auden, que comienza así:

*Stop all the clocks, cut off the telephone,*
*Prevent the dog from barking with a juicy bone,*
*Silence the pianos and with muffled drum*
*Bring out the coffin, let the mourners come.*

[Detengan todos los relojes, desconecten el teléfono,/ arrojen un buen hueso al perro para que no ladre,/ silencien los pianos y con un sordo tambor/ saquen el ataúd; dejen que los deudos se aproximen].

Este famoso poema, que se granjeó una nueva generación de lectores tras aparecer en la película *Cuatro bodas y un funeral*, recrea un poema del siglo XVII escrito por Anne Finch, Condesa de Winchilsea, que inicia con:

*Trail all your pikes, dispirit every drum,*
*March in a slow procession from afar,*
*Be silent, ye dejected Men of war!*
*Be still the hautboys and the flute be dumb!*

[Arrastren todas las picas, amortigüen cada tambor,/ marchen en lenta procesión desde lo lejos,/ ¡silencio, abatidos Hombres de guerra!/ ¡Que se callen los oboes y las flautas enmudezcan!].

El ritmo del poema de Anne Finch se repite en el de Auden y en ambos está presente la imagen de silenciar todos los sonidos alegres o naturales en presencia de la muerte. Desde luego, hay diferencias: el poema de Auden tiene cuatro estrofas, el de Finch sólo ocho versos y, mientras el primero habla sobre la muerte de un amante, el segundo denuncia el desperdicio de una vida joven, perdida a causa del "Honor, su falso ídolo". Ambos poemas son

poderosos y conmovedores. Auden expresó su duelo mediante un recurso que se había originado en otra parte; de alguna forma, es una traducción.

Leí ambos poemas hace años, pero sólo recientemente descubrí la conexión. Últimamente he leído mucha poesía, tras sufrir la pérdida de mi amado G., y entre la multitud de mensajes de condolencia y apoyo, he recibido gran cantidad de poemas en lenguas distintas. Cada uno a su manera, todos han sido profundamente conmovedores y reconfortantes, y me han hecho reflexionar sobre el papel de la poesía en momentos de extrema emoción, ya sea de felicidad o de tristeza, para lectores y escritores por igual. El día del funeral de G., recibí una carta extraordinaria de una buena amiga mía, que trabaja como traductora en Suecia. Incluyó dos poemas que había traducido del inglés: *Ambulance Ride*, de Dilip Chitre, y la versión de David Malouf de los cinco versos del emperador Adriano, que han desafiado a generaciones enteras de traductores, dada su concisión. El poema comienza con sólo tres palabras: "*animula, vagula, blandula*", que trasmiten la pequeñez y delicadeza de un alma que vaga después de la muerte. Byron intentó traducirlo – "*Ah!, gentle, fleeting, wav'ring sprite…*" ["¡Ah!, pequeña hada gentil, vacilante, te deslizas"] como hicieron muchos poetas más. David Malouf ni siquiera intenta ser sucinto; en cambio, opta por una estrategia opuesta y traslada el poema a siete estrofas. Su traducción empieza, como el poema del emperador, dirigiéndose al alma vagabunda: "*Dear soul mate, little guest/ and companion*" ["Querida alma gemela, pequeña invitada/ y compañera"] y conserva la idea del alma como algo diminuto y temeroso, mientras emprende su viaje al otro mundo. Lo que distingue al poema de Malouf es el hincapié que hace en la jocosidad perdida del alma, objeto del último verso –"*nec ut soles dabis jocus*"–, lo que le permite culminar con una poderosa imagen:

*Without my body*
*you're nothing.*
*But O, without you, my sweet nothing,*
*I'm dust.*

[Sin mi cuerpo/ no eres nada/ ¡oh!, pero sin ti, mi dulce nada,/ soy sólo polvo].

Las expresiones del dolor y la alegría trascienden el tiempo y atraviesan generaciones. En este punto, la traducción puede jugar un papel importante, pues en ocasiones la página en blanco es simplemente demasiado amenazante: su vacío es un recordatorio de la pérdida. Traducir la escritura de alguien más puede ser una forma de facilitar el paso a nuestra propia poesía, tomando el trabajo de otro escritor como punto de partida. Seamus Heany lo hace con Dante, mientras que el recuento de Virgilio del viaje de Eneas por el inframundo en la *Eneida* aparece con frecuencia en el trabajo de escritores posteriores. Una escritora que ha tratado de explicar este peculiar estilo creativo es Josephine Balmer (2006), la traductora y experta en estudios clásicos. Ella cuenta cómo se volcó a la traducción cuando quiso escribir sobre la muerte por cáncer de su querida sobrina: "Me pareció casi imposible hacerlo de manera directa. Entonces descubrí que la traducción podía ayudarme a decir lo que no necesariamente podía decir por mí misma" (Balmer, 2006: 191).

Balmber explica cómo encontró un pasaje de Claudio, el poeta romano del siglo V, sobre el secuestro de Proserpina por el dios del inframundo, acto que cubrió el mundo con una oscuridad invernal. Recuerda cómo, para hacer su propio poema, tradujo a Claudio con fidelidad y luego añadió algo extra: "Ciertamente no requerí alterarlo en ningún sentido, sino simplemente contextualizarlo mediante un subtítulo: '2/8/:6.47 A.M.'" (Balmer, 2006: 191).

Las últimas líneas de su traducción, leídas a la luz de esa fecha y hora, dicen todo lo que necesita decirse sobre cómo fue capaz de imponer su propia tragedia a la versión del poeta romano del mito antiguo:

*Night scuttled after*
*as the light seeped back into our black world*
*–everywhere was light*
*sun and sky and light*
*and your small daughter nowhere to be seen* (Balmer, 2006: 191).

[Después la noche se escabulló/ mientras la luz volvía a nuestro mundo oscuro/ –por todas partes había luz/ sol y cielo y luz–/ y tu pequeña hija no estaba en ningún lugar].

Al incluir la fecha de la muerte de la niña a su traducción, Balmer cambió el sentido con que se lee el poema. Ella llama a esto "recontextualización", recurso que exige encontrar la manera de modificar una traducción para que sirva a un nuevo propósito, sin dejar de ser una traducción. Balmer cita una recontextualización similar de Michael Longley a un pasaje de la *Ilíada* sobre la reconciliación entre Aquiles y el rey Príamo, que se asemeja al proceso de paz de Irlanda del Norte en la primera mitad de la década de los años noventa. Longley ejemplifica a otro escritor que recurre a los clásicos para escribir sobre el presente, por medio de la traducción.

En cierto momento del año pasado, escribí sobre cómo traté de que G. tuviera una noción del poeta español Antonio Machado traduciéndolo al inglés, después de nuestra visita a Soria, donde vivió Machado. Mis intentos no fueron muy afortunados, pues eran demasiado literales e informes: trabajé muy deprisa, sólo con la intención de darle una "probadita" del original. No obstante, en las semanas que siguieron a su muerte, incapaz de escribir nada propio –pues la página en blanco era en efecto amenazadora–, me descubrí volviendo a esas traducciones, intentándolo otra vez, especialmente porque Machado, en aquellos poemas, escribe sobre la pérdida de su amada Leonor, la esposa con la que sólo compartió tres años, antes de que sucumbiera a la tuberculosis.

Cuando observo los borradores, puedo apreciar distintos procesos de escritura: los poemas que estoy haciendo son sin duda traducciones, pues uso los originales de Machado para escribir sobre un momento determinado en mi vida, sobre el cual no podría escribir sin ayuda. Los poemas de Machado transforman el dolor en algo hermoso, recordándonos que los seres humanos hemos compartido los mismos sentimientos a través del tiempo y el espacio a lo largo de la historia, lo cual resulta reconfortante. A su vez, nos recuerda que la poesía, al igual que la traducción, requiere diligencia en el uso del lenguaje.

Al centro de la escritura de Machado se halla la pasión por los paisajes de Castilla que descubrió de adulto. Cuando comencé a traducir, tenía ese paisaje en mente, y me era difícil evitar caer en estereotipos sobre la España que aparece en los folletos turísticos. Ahora, cuando recontextualizo esos poemas para convertirlos en algo que yo escribiría si pudiera, el paisaje de Castilla se convierte en Wensleydale, donde vivíamos. Las Montañas Azules han dejado el paso a laderas de las que brotan cascadas después de una lluvia intensa; los olivares polvorientos han sido reemplazados por entrecruzadas vallas de piedra; la hilera de álamos a orillas del río Duero, cerca de Soria, se ha convertido en esqueletos de árboles desnudos a lo largo del arroyo. El paisaje del dolor en mis poemas es septentrional y el amor perdido no es el de una mujer joven, como en el caso de Machado, sino el de un hombre mayor. De modo que cuando Machado escribe:

*Through these fields of my land*
*Bordered by dusty olive groves*
*I walk alone,*
*Sad, tired, pensive and old.*

[Por estos campos de la tierra mía,/ bordados de olivares polvorientos,/ voy caminando solo,/ triste, cansado, pensativo y viejo (*Campos de Castilla*, poema CXXI).

mi versión dice:

*Up the track through our field,*
*Past the stone laithes, the silent sheep.*
*I walk alone*
*Tired, sad, full of thoughts and old.*

[Cuesta arriba a través de nuestro campo,/ pasando los cobertizos de piedra, las silenciosas ovejas./ Camino sola/ cansada, triste, llena de pensamientos y vieja.

Aun así, diría que lo que hago es traducir. Cuando sienta –si alguna vez sucede– que mis poemas son suficientemente buenos para leerse, los presentaré como traducciones. Mi título de trabajo subraya la importancia de la traducción. Si la serie ve la luz algún día, la titularé: *Para Geoffrey. Sobre un tema de Machado*.

Publicado por primera vez en el *ITI Bulletin*,
marzo-abril de 2010.
Traducción de Rodrigo Círigo.

# Bibliografía seleccionada


Alvarez, R. y A. Vidal (eds.) (1996) *Translation, Power, Subversion.* Clevedon: Multilingual Matters.

Anderman, G. (2005) *Europe on Stage: Translation and Theatre*. London: Oberon Books.

Anderson, J.J. (ed.) (1996) *Sir Gawain and the Green Knight*. London: Everyman.

Applebaum, S. (trad. y ed.) (2007) *Fields of Castile* (*Campos de Castilla*). Mineola, NY: Dover Publications.

Apter, E. (2006) *The Translation Zone. A New Comparative Literature*. Princeton: Princeton University Press.

Armitage, S. (2007) *Sir Gawain and the Green Knight*. London: Faber.

Arnold, M. (1857) *On the Modern Element in Literature*. Inaugural Lecture. Oxford: University of Oxford.

Auden, W.H. (1976) *Collected Poems*. London: Faber.

Balmer, J. (2004a) *Chasing Catullus. Poems, Translations and Transgressions*. Tarset: Bloodaxe.

_____. (2004b) *Catullus. Poems of Love and Hate*. Tarset: Bloodaxe.

_____. (2006) "What comes next? Reconstructing the classics", en S. Bassnett y P. Bush (eds.) *The Translator as Writer* (pp. 184-195). London: Continuum.

Barnstone, W. (1993) "ABC of translating poetry", en W. Barnstone. *The Poetics of Translation. History, Theory, Practice*. New Haven, CT: Yale University Press.

Bassnett, S. (1980) *Translation Studies* (revisada 1991; Routledge 2002) Methuen.

_____ (2010) *Ted Hughes.* Exeter: Northcote Press.

_____. (2005a) Translating terror. *Third World Quarterly* 26, 393-404.
_____. (ed.) (2005b) *Global News Translation Special Issue of Language and Intercultural Communication* 5.
Bassnett, S. y A. Lefevere (eds.) (1990) *Translation, History & Culture.* London: Pinter.
_____. (1996) *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation.* Clevedon: Multilingual Matters.
Bassnett, S. y H. Trivedi (eds.) (1999) *Postcolonial Translation. Theory and Practice*. London: Routledge.
Bassnett, S. con A. Pizarnik (2002) *Poems and Translations*. Leeds: Peepal Tree.
Bassnett, S. y P. Bush (eds.) (2006) *The Translator as Writer.* London: Continuum.
Benjamin, W. (1992) "The task of the translator" (H. Zohn, trad.), en R. Schulte y J.Biguenet (eds.) *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida* (pp. 71-82). Chicago: University of Chicago Press.
Beighbeder, F. (2002) *£9.99* (A. Hunter, trad.). London: Picador.
Bhabha, H. (1990) "DissemiNation: Time, narrative and the margins of the modern nation", en H. Bhabha (ed.) *Nation and Narration.* London: Routledge.
_____. (1994) *The Location of Culture*. London: Routledge.
Bielsa, E. y S. Bassnett (2009) *Translation in Global News*. London: Routledge.
Borges, J.L. (2002a) *The Homeric Versions*, en D. Balderston y M.E. Schwartz (trads. y eds.) *Voice-Overs. Translation and Latin American Literature* (pp. 15-20). Albany, NY: State University of New York Press.
Kristal, E. (2002b) *Invisible Work, Borges and Translation.* Nashville, TN: Vanderbilt University Press.
Brodski, B. (2007) *Can These Bones Live? Translation, Survival and Cultural Memory*. Stanford, CA: Stanford University Press.
Bryce, C. (2005) "Six poems", *Modern Poetry in Translation*. Third Series, 3.
Burns, P. y S. Ortiz-Carboneres (trads.) (2002) *Antonio Machado. Lands of Castile and other Poems*. Warminster: Aris and Phillips.

Burton, R. (1880) en I. Burton *Os Lusiadas* (The Lusiads); *Englished by Richard Francis Burton* (2 Vols). London: Bernard Quaritch.

_____. (1881) *Camoens: His Life and His Lusiads. A Commentary by Richard F Burton* (2 Vols). London: Bernard Quaritch.

Bush, P. (2006) "The writer of translations", en S. Bassnett y P. Bush (eds.) *The Translator as Writer* (pp. 23-32). London: Continuum.

Bush, P. y K. Malmkjaer (eds.) (1998) *Rimbaud's Rainbow*. Amsterdam: John Benjamins.

Campos, A. de (1978) *Verso. Reverso, Controverso*. E. R. P. Vieira, (trad.). San Paolo: Perspectiva.

Carson, C. (2002) *The Inferno of Dante Alighieri*. London: Granta.

Catford, J.C. (1969) *A Linguistic Theory of Translation: An Essay in Applied Linguistics.* London: Oxford University Press.

Chamberlain, L. (1988) "Gender, the metaphorics of translation", *Signs* 13, 454–472.

Cheney, D. y B.M. Hosington (eds. y trads.) (2000) *Elizabeth Jane Weston Collected Writings*. Toronto: University of Toronto Press.

Chesterman, A. (1997) *Memes of Translation: The Spread of Ideas in Translation Theory*. Amsterdam: John Benjamins.

Chesterman, A. y E. Wagner (2002) *Can Theory Help Translators? A Dialogue between the Ivory Tower and the Wordface*. Manchester: St Jerome.

Corbett, J. (1999) *Written in the Language of the Scottish National*. Clevedon: Multilingual Matters.

Cronin, M. (2000) *Across the Lines. Travel, Language, Translation*. Cork: Cork University Press.

_____. (2006a) *Translation and Globalization*. London: Routledge.

_____. (2006b) *Translation and Identity*. London: Routledge.

Davidson, P. (ed.) (1999) *The Poems and Translations of Sir Richard Fanshawe* (Vol. 2). Oxford: Clarendon Press.

_____. (2005) *The Idea of North*. London: Reaktion.

Diaz Diocaretz, M. (1985) *Translating Poetic Discourse: Questions of Feminist Strategies in Adrienne Rich*. Amsterdam: John Benjamin.

Dingwaney, A. y C. Meier (eds.) (1995) *Between Languages and Cultures: Translation and Cross-Cultural Texts*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Dunn, S. y A. Scholefield (eds.) (1991) *Beneath the Wide Wide Heaven. Poetry of the Environment from Antiquity to the Present*. London: Virago.

Even-Zohar, I. (2000) "The position of translated literature within the literary Polysystem", en L. Venuti (ed.) *The Translation Studies Reader* (pp. 192-197). London: Routledge.

Eco, U. (2001) *Experiences in Translation*. Toronto: University of Toronto Press.

Eloy Martínez, T. (2002) "Trauma and precision in translation", en D. Balderston y M. Schwartz (eds.) *Voice-Overs. Translation and Latin American Literature* (pp. 61-63). Albany State, NY: University of New York Press.

Findlay, B. (ed.) (2004) *Frae Ither Tongues. Essays on Modern Translations into Scots*. Clevedon: Multilingual Matters.

García Márquez, G. (2002) "The desire to translate", en D. Balderstone y M.E. Schwartz (eds.) *Voice-Overs. Translation and Latin-American Literature*. Albany, NY: State University of New York Press.

Gentzler, E. (2001) *Contemporary Translation Theories* (2a ed). Clevedon: Multilingual Matters.

_____. (2006) *Translation and Identity in the Americas*. New York: Routledge.

Godard, B. (1990) "Theorizing Feminist Theory/translation", en S. Bassnett y A. Lefevere (eds.) *Translation, History and Culture*. London: Pinter.

Goldsworthy, V. (2009) *Chernobyl Strawberries: A Memoir*. London: Atlantic Books.

Granqvist, R.J. (ed.) (2006) *Writing Back in/and Translation*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Hardwick, L. (2000) *Translating Words, Translating Cultures*. London: Duckworth.

Hermans, T. (ed.) (1985) *The Manipulation of Literature.* London: Croom Helm.

_____. (1999) *Translation in Systems: Descriptive Translation and Systems-Oriented Approaches Explained.* Manchester: St Jerome.

_____. (2006) *Translating Others.* Manchester: St Jerome.

HOFFMAN, E. (1989) *Lost in Translation.* London: Heinemann.

_____. (2003) "P.S.", en I. de Courtivron (ed.) *Lives in Translation. Bilingual Writers on Identity and Creativity*. London: Palgrave Macmillan.

HOLMES, J. (1988) *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies.* Amsterdam: Rodopi.

_____. (2000) "The name and nature of translation studies", en L. Venuti (ed.) *The Translation Studies Reader* (pp. 172-185). London: Routledge.

HUGHES, T. (1999) *The Alcestis of Euripedes.* London: Faber.

JAKOBSON, R. (2000) "On linguistic aspects of translation", en L. Venuti (ed.) *The Translation Studies Reader* (pp. 156-192). London: Routledge.

KAVANAGH, P.F. (2000) "Ireland's defence-her language", en T. Crowley (ed.) *Language in Ireland 1366-1922/ A Sourcebook* (pp. 204-205). London: Routledge.

LANDERS, Clifford (2001) *Literary Translation: A Practical Handbook.* Clevedon: Multilingual Matters.

LEFEVERE, A. (1978) "Translation studies: The goal of the discipline", en J.S. Holmes, J. Lambert y R. van den Broeck (eds.) *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies* (pp. 234-235). Leuven: ACCO.

_____. (1992a) *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame.* London: Routledge.

_____. (ed.) (1992b) *Translation/History/Culture. A Sourcebook.* London: Routledge.

LEPPIHALME, R. (1997) *Culture Bumps. An Empirical Approach to the Translation of Allusions*. Clevedon: Multilingual Matters.

LEVINE, S.J. (1991) *The Subversive Scribe: Translating Latin American Fiction*. St Paul: Greywolf Press.

LIANIERI, A. y V. Zajko (eds.) (2008) *Translation and the Classic: Identity as Change in the History of Culture*. Oxford: Oxford University Press.

McLynn, F. (1990) *Burton: Snow upon the Desert.* London: John Murray.

Morgan, E. (1996) *Collected Translations*. Manchester: Carcanet.

Munday, J. (2001) *Introducing Translation Studies. Theories and Applications*. London: Routledge.

Newbolt, H. (1921) *The Teaching of English in England: Being the Report of the Departmental Committee Appointed by the President of the Board of Education to Enquire into the Position of English in the Educational System.* London: HMSO.

Nida, E. (1964) *Customs and Cultures.* New York: Harper & Row.

_____. (2003) *Towards a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translation* (2a ed). Leiden: Brill.

Niranjana, T. (1992) *Siting Translation: History, Post-Structuralism and the Colonial Context*. Berkeley, CA: University of California Press.

Paz, O. (1992) "Translation: literature and letters", I. del Corral (trad.), en R. Schulte y J. Biguenet (eds.) *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida* (pp. 152-62). Chicago: University of Chicago Press.

Pound, E. (1963a) *Cathay*, reproducido en *Ezra Pound: Translations.* New York: New Directions.

_____. (1963b) *Translations*. New York: New Directions.

_____. (1960) *ABC of Reading*. London: Faber and Faber.

Pratt, M.L. (1992) *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge.

Pym, A. (2009) *Exploring Translation Theories.* London: Routledge.

Robinson, D. (1995) "Theorising translation in a woman's voice: Subverting the rhetoric of patronage, courtly love and morality", *The Translator* 1, 153-175.

Rossant, C. (2004) *Apricots on the Nile*. New York: Atria.

_____. (2003) *Return to Paris*. New York: Atria.

Sapir, E. (1956) *Culture, Language and Personality*. Berkeley, CA: University of California Press.

Schaeffner, C. y S. Bassnett (eds.) (2010) *Political Discourse, Media and Translation*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Simon, S. (1996) *Gender in Translation. Cultural Identity and the Politics of Transmission.* London: Routledge.

——. (2006) *Translating Montreal. Episodes in the Life of a Divided City*. Montreal and Kingston: McGill-Queen's University Press.

Snell-Hornby, M. (2006) *The Turns of Translation Studies. New Paradigms or Shifting Viewpoints?* Amsterdam: John Benjamins.

Steiner, G. (1998) *After Babel: Aspects of Language and Translation* (2a ed). Oxford: Oxford University Press.

Tomlinson, C. (1982) *Poetry and Metamorphosis*. Cambridge: Cambridge University Press.

Toury, G. (1995) *Descriptive Translation Studies and Beyond.* Amsterdam: John Benjamins.

Toury, G. (1999) "A Handful of Paragraphs on 'Translation' and 'Norms'", en C. Schaeffner (ed.) *Translation and Norms* (pp. 9–31). Clevedon: Multilingual Matters.

Tsai, C. (2005) "Inside the Television Newsroom: An Insider's View of International News Translation in Taiwan", *Language and Intercultural Communication* 5, número especial S. Bassnett (ed.) *Global News Translation* (pp. 145-153).

Tymoczko, M. (2009) "Translation, Ethics and Ideology in a Violent Globalizing World", en E. Bielsa y C.W. Hughes (eds.) *Globalization, Political Violence and Translation* (pp. 171-194). London: Palgrave.

Tymoczko, M. y Gentzler, E. (eds.) (2002) *Translation and Power*. Amherst y Boston: University of Massachusetts Press.

Vanderplank, R. (2007) *Uglier Than a Monkey's Armpit. Untranslateable Insults, Put- Downs and Curses from around the World.* London: Boxtree.

Venuti, L. (ed.) (1992) *Rethinking Translation*. London: Routledge.

_____. (1995) *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge.

_____. (1998) *The Scandals of Translation. Towards an Ethics of Difference*. London: Routledge.

_____. (ed.) (2000) *The Translation Studies Reader*. London: Routledge.

Vermeer, H. J. (2000) "Skopos and Commission in Translational Action", A. Chesterman (trad.), en L. Venuti (ed.) *The Translation Studies Reader* (pp. 221-232). London: Routledge.

Vieira, E. R. P. (1999) "Liberating Calibans: Readings of Antropofagia and Haroldo de Campos' Poetics of Transcreation", en S. Bassnett y H. Trivedi (eds.) *Postcolonial Translation: Theory and Practice* (pp. 95-113). London: Routledge.

Weinberger, E. (2002) "Anonymous Sources: A Talk on Translators and Translation", en D. Balderston y M. Schwartz (eds.) *Voice-Overs. Translation and Latin American Literature* (pp. 104-118). Albany, NY: State University of New York Press.

Weinberger, E. y O. Paz (eds.) (1987) *Nineteen Ways of Looking at Wang Wei*. Mt Kisco, NY: Moyer Bell.

Young, R. (2006) "Writing back, in Translation", en R.J. Grandqvist (ed.) *Writing Back in/and Translation* (pp. 19-38). Frankfurt: Peter Lang.

*Reflexiones sobre traducción* editado
por Bonilla Artigas Editores S.A. de C.V.,
se terminó de imprimir en agosto de 2017
en los talleres de Reproducciones
Gráficas del Sur S.A. de C.V.
Amatl 20, Col. Pedregal de Santo Domingo,
Coyoacán, C.P. 04369, Ciudad de México.

Para su composición se utilizó el tipo Serifa.
La edición constó de 1000 ejemplares
impresos en papel bond ahuesado de 90 gr.
más ejemplares de reposición.